

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA GENERACIÓN
POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Juan José Lanz Rivera

Bajo la dirección de la doctora

Sabina de la Cruz García

Madrid, 2002

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA GENERACION
POETICA ESPAÑOLA DE 1968

JUAN JOSE LANZ RIVERA

TOMO I

•
1993

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA GENERACIÓN
POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968

Doctorando: Juan José Lanz Rivera

Dtor. de Tesis Doctoral: Sabina de la Cruz
García

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
Curso 1992-1993

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
-¿Es posible historiar lo contemporáneo?	5
-Algunos precedentes en el estudio de la generación poética española de 1968	16
-Acotar el terreno: el período 1962-1977	23
-Objetivos de la investigación. El concepto de marco	30
-Agradecimientos y dedicatorias	37
 <u>Capítulo I: EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1975 Y LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE JUAN CARLOS I</u>	 58
Introducción	59
EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1973	62
-La liberalización	64
-La liberalización política	65
-La liberalización socio- económica: el consumismo	71
-La liberalización cultural	74
-La oposición	83
EL OCASO DEL FRANQUISMO: 1973-1975	91
LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE JUAN CARLOS I	96

-Desde la muerte de Franco hasta el referéndum	97
---	----

-Desde el gobierno de U.C.D. de 1977 hasta el gobierno del P.S.O.E. de 1982	103
---	-----

<u>Capítulo II:</u> HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL MÉTODO GENERACIONAL: LA GENERACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968	114
---	------------

EL CONCEPTO DE GENERACIÓN Y LA GENERACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968	115
--	-----

-El concepto de generación	115
----------------------------------	-----

-La generación poética española de 1968	128
--	-----

LA APORTACIÓN DE CARLOS BOUSOÑO AL MÉTODO GENERACIONAL Y SU APLICACIÓN A LA GENERACIÓN DEL 68	141
--	-----

-Epoca, generación y persona	143
------------------------------------	-----

-La verdadera realidad y el foco cosmovisionario	151
---	-----

-Causas y estímulos	153
---------------------------	-----

-Individualismo, originalidad e irracionalismo	155
---	-----

-La evolución del individualismo desde la Edad Contemporánea	158
---	-----

-La marginación como verdadera realidadde la generación del 68	166
---	-----

-Epoca y generación, estímulos materiales y espirituales en la generación del 68	187
--	-----

<u>Capítulo III: EVOLUCIÓN Y CRISIS DE LA ESTÉTICA REALISTA. LA RENOVACIÓN DE LA POESÍA EN LOS AÑOS SESENTA Y LA GENERACIÓN DEL 68 EN EL CONTEXTO DE LAS PRINCIPALES CORRIENTES ESTÉTICAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA</u>	203
Introducción	204
EL DESARROLLO POÉTICO HASTA 1939. POR EL CAMINO DE LA REHUMANIZACIÓN HACIA EL COMPROMISO	217
-Antecedentes de la poesía social antes de la generación del 27	217
-La vanguardia y su situación social	219
-La poesía ¿pura?	224
-El primer paso hacia la rehumanización: el surrealismo	230
-El neorromanticismo	234
-La poesía del compromiso entre 1927 y 1936	246
-La poesía en la guerra civil	271
EL AMBIENTE POÉTICO DE POSGUERRA. LA ESTÉTICA REALISTA Y EL COMPROMISO SOCIAL DESDE 1939. EVOLUCIÓN Y DESARROLLO	291
- <u>Escorial, Cuadernos de Literatura Contemporánea y Arbor,</u> tres revistas de la primera posguerra y su polémica	291
- <u>Garcilaso y "Juventud creadora"</u>	295
- <u>Cisneros, Espadaña: el enfrentamiento</u> contra la poética garcilasista	308
- <u>Pueblo cautivo</u> , de Eugenio de Nora	341
-La <u>Antología consultada</u> de 1952	349
-El grupo catalán de la generación del medio siglo y la polémica en	

torno a la poesía como comunicación	379
-Hacia <u>Veinte años de poesía española</u> , de José María Castellet	437
- <u>Acento cultural</u> y la polémica sobre el realismo social	488
LA ESTÉTICA SOCIAL-REALISTA EN CRISIS. LA RENOVACIÓN ESTÉTICA DE LOS AÑOS SESENTA. EL ENLACE DE LA GENERACIÓN DEL 68 CON LAS PRINCIPALES CORRIENTES DE POSGUERRA	496
-El fin de una polémica y la <u>Poesía última</u> , de Francisco Ribes	496
-La <u>Poesía social</u> , de Leopoldo de Luis y la caída de la estética social ...	529
-Una nueva perspectiva de la poesía de posguerra: <u>Antología de la nueva poesía española</u> , de José Batlló	575
-Las últimas derivaciones de la estética realista en la generación del 68: algunos ejemplos. La renovación estética de los sesenta desde las posiciones derivadas de la estética realista	641
-La reacción <u>novísima</u> contra la estética dominante de posguerra. Los fundamentos de la <u>nueva poesía</u>	731
<u>Capítulo IV: LA GENERACIÓN DEL 68 A TRAVÉS DE LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS CON CARÁCTER GENERACIONAL</u>	834
-Introducción	834
-Breve historia de las antologías poéticas generacionales desde 1967	845
-La idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías	862
-Los hechos históricos que influyen en la formación de la generación	898

-La influencia de los <u>mass-media</u> en la formación cultural de la generación	903
-La estética <u>camp</u>	911
-En torno al culturalismo y la metapoesía	918
-Diversas influencias literarias	936
-Algunos rasgos característicos de la nueva poesía:	
1) Autonomía del lenguaje en la concepción del poema	953
2) Surrealismo, irracionalismo o la fuga del sinsentido	959
3) Algunos rasgos formales de la nueva poesía	968
-Los poetas seleccionados	982

<u>Capítulo V: BAJO EL SIGNO POLÉMICO: TEORÍA Y POLÉMICA POÉTICA EN TORNO A 1970</u>	1033
-Bajo el signo polémico	1034
-La polémica de Aníbal Núñez y Julián Chamorro Gay sobre la vigencia del social-realismo	1041
-La polémica establecida por el grupo <u>Claraboya</u>	1062
-La polémica con José Miguel Ullán	1112
-Félix Grande: dos visiones de la poesía nueva	1128
-Una visión polémica de la poesía en 1970: "Últimas escaramuzas de la virtud o los infortunios de la poesía española", de José Manuel Caballero Bonald	1150
-El "Homenaje a Pablo García Baena", de Alfonso Canales	1165
-Angel González y el análisis crítico de la estética novísima desde la perspectiva de la generación precedente	1178
- <u>Contra ti</u> , de Ignacio Prat	1206

-Final	1226
--------------	------

**Capítulo VI: LA POESÍA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS
POÉTICAS ESPAÑOLAS PUBLICADAS ENTRE 1962 Y 1977 ..** 1238

Introducción general	1239
----------------------------	------

I

CLARABOYA	1258
-----------------	------

-Introducción.....	1259
--------------------	------

-El enlace de <u>Claraboya</u> con <u>Espadaña</u>	1268
---	------

-La teoría poética según Eutimio Martino	1294
---	------

-Para una teoría poética claraboyista ...	1308
---	------

-La relación de <u>Claraboya</u> con la colección de poesía <u>El Bardo</u>	1380
--	------

-La poesía española vista por <u>Claraboya</u>	1403
---	------

-Dos apéndices: <u>Equipo Claraboya.</u> <u>Teoría y poemas y Parnasillo</u> <u>provincial de poetas apócrifos</u>	1494
--	------

ARTESA. CUADERNOS DE POESÍA	1546
-----------------------------------	------

-Introducción	1547
---------------------	------

-Tres desmanifiestos para una antipoética	1557
--	------

-De <u>Poemática</u> a <u>Odología poética</u> : la teoría poética de Antonio L. Bouza ...	1568
---	------

-La teorización sobre poesía experimental en <u>Artesa</u>	1588
---	------

-Etapas y evolución en <u>Artesa</u> :	1602
--	------

-Primera etapa: de octubre de 1969 a verano de 1970	1603
--	------

-Segunda etapa: de otoño de 1970 a mayo de 1972	1616
--	------

-Tercera etapa: de septiembre	
-------------------------------	--

de 1972 a febrero de 1975	1650
-Cuarta etapa: de noviembre de 1975 a febrero de 1977	1672
La labor editorial de <u>Artesa</u>	1683
FABLAS. REVISTA DE POESÍA Y CRÍTICA	1690
-Introducción	1691
-Poesía extranjera: traducción y estudio	1699
-Poesía española en lengua no castellana	1723
-Poesía española en castellano	1730
-Poesía canaria	1777
-Otros artículos y colaboraciones destacados en <u>Fablas</u>	1801
-La herencia de <u>Fablas</u> : revistas literarias en Canarias	1806
TRECE DE NIEVE. REVISTA DE POESÍA	1818
-Introducción	1819
-Traducciones de poesía extranjera: la importancia de Ezra Pound y de la poesía norteamericana	1833
-Poesía española: generaciones de anteguerra	1886
-Poesía española: generación del 36 y primera promoción de posguerra	1914
-Poesía española: generación del 50	1945
-Poesía española: generación del 68	1954
-Poesía hispanoamericana	2012
-Un extraño antepasado: Quevedo	2021
-Últimas notas: Trece de Nieve/ Libros de poesía	2022

IBEROAMERICANA	2043
-Introducción	2044
-Traducciones de poesía extranjera	2054
-Poesía española: generaciones de anteguerra	2076
-Poesía española: generación del 36 y primera promoción de posguerra	2082
-Poesía española: generación del 50	2098
-Poesía española: generación del 68	2122
-Poesía iberoamericana	2170

II

LA TRINCHERA. FRENTE DE POESÍA LIBRE	2195
PROBLEMÁTICA-63	2204
SI LA PÍLDORA BIEN SUPIERA NO LA DORARAN TANTO POR DEFUERA	2218
POESÍA 70	2227
AQUELARRE. CUADERNOS DE POESÍA	2253
CAMP DE L'ARPA	2281
MAREJADA	2303
ANTORCHA DE PAJA	2322
-Introducción	2323
-Etapas	2324
Primera etapa: 1973-1974	2325
Segunda etapa: 1976-1978	2340
Tercera etapa: 1980-1983	2358
-La labor editorial de <u>Antorcha</u> <u>de paja</u>	2377
INDICE DE REVISTA POÉTICAS APARECIDAS ENTRE 1962 Y 1977	2382

<u>Capítulo VII:</u> A MODO DE CONCLUSIÓN:	
LA RENOVACIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA	
ENTRE 1962 Y 1977 Y LA GENERACIÓN DEL 68	2399
I	2400
II	2447
 BIBLIOGRAFÍA	 2535

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA GENERACIÓN
POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968

I should not trust the taste of anyone who never read any contemporary poetry, and I should certainly not trust the taste of anyone who read nothing else.

T.S. Eliot.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Esta que hoy presento es tan sólo una de las tesis posibles. No sólo porque la materia y el período literario que trato sería susceptible de muy diversos tratamientos en manos de otros autores, sino también porque sería susceptible de distintos tratamientos en mis propias manos. Este es el resultado de la progresiva decantación de un amplio proyecto de investigación pergeñado en su primera formulación hace más de siete años, cuyas ramas se han ido desbrozando paulatinamente, abandonándose muchos caminos que apuntaban conclusiones muy prometedoras, para seguir otros con la profundidad precisa como para establecer una estructura de datos y elementos lo suficientemente sólida para proseguir una investigación que habría de llevar toda una vida, para establecer un fundamento necesario como para permitir el estudio profundo de posteriores investigadores. Intentar esclarecer las razones oscuras que llevan a una persona a dedicarse durante un largo período de su vida a investigar sobre una materia muy concreta resulta bien difícil, pero a cualquiera que haya pasado por ese trance y por las crisis subsiguientes le resultarían evidentes

todas las explicaciones que pudieran darse aquí. Así que prefiero prescindir de ellas.

¿Es posible historiar lo contemporáneo?

Uno de los primeros problemas que se plantean en una investigación de este tipo que, como más adelante señalaré, trata de combinar el método histórico-literario con el método crítico-textual, es contemplar la posibilidad de establecer una historia literaria de lo contemporáneo, plantearse si lo contemporáneo es *historiable* o *historificable*, en definitiva, si lo contemporáneo, lo actual, aquello que se define como presente y fuera del discurrir temporal, es susceptible de ser *historiografiado*. A los problemas académicos que el estudio de lo contemporáneo plantea (ausencia de un *corpus* fijado de autores, ausencia de una bibliografía reconocida académicamente, etc.¹), se unen otros de carácter intrínseco.

La historia literaria, como una parte de la Historia propiamente dicha, es concebida como el intento de conocimiento e interpretación del pasado², y por lo tanto su enfoque deberá ser diacrónico y su objeto aquel determinado por el cambio en la diacronía de un sistema literario establecido a otro³. En consecuencia, la historia literaria, como parte de la Historia, se

convierte en una *narración* cuya dimensión fundamental es el tiempo⁴, y en particular el pasado, y que, por lo tanto, parece no tener posible establecimiento con respecto al presente, a lo contemporáneo y actual. Llevar a cabo un intento de comprensión de un determinado período histórico conlleva establecer una distancia crítica, base de cualquier reflexión posterior, que implica una objetivación de tal período como pasado. En consecuencia, resulta paradójico promulgar una historiografía de lo contemporáneo, por cuanto este período se mantiene como un sistema vigente, actual y, desde un plano teórico, sin una dimensión temporal, sin una proyección hacia el pasado.

Ahora bien, en la práctica, la historiografía moderna nos ha enseñado que es posible establecer una periodización de la Historia en la que se incluya un "período contemporáneo"⁵, que como tal resultará variable dentro del proceso histórico, para el cual puede señalarse un *terminus a quo* y cuyo *terminus ad quem* vendrá determinado por el presente, por el mismo momento en que escribo o reflexiono sobre ese período. Así, si el período contemporáneo aparece cerrado en uno de sus extremos, lo cual lo hace susceptible de ser limitado en períodos más breves, al menos como *terminus a quo*, su otro extremo aparece indefinido, inconcluso, abierto y, por lo tanto, en desarrollo, con lo que tal período puede variar en su desarrollo y cambiar el signo que lo había

definido. El historiador, y el historiador literario no es sino una sub-especie con respecto a aquél, se ve obligado a señalar en el estudio de la contemporaneidad un *terminus ad quem*, que como máximo vendrá marcado por el momento de la escritura-reflexión. Cuanto más distante del momento presente se encuentre dicho *terminus ad quem*, es decir, cuanto más se objeque el período contemporáneo como pasado, más precisas resultarán las conclusiones que del estudio de tal período se deriven, puesto que mediará una mayor distancia de los hechos y será posible una reflexión más objetiva. El historiador de lo contemporáneo ha de establecer así su materia de estudio atendiendo a esa doble tensión que, por un lado, le llevaría a mantener su investigación siempre abierta y, por otro, le llevaría a distanciar cada vez más su objeto de estudio en beneficio de una mayor capacidad reflexiva y crítica.

Pero tampoco el pasado histórico permanece objetivado, puesto que es susceptible de diversas interpretaciones desde el presente que lo transforman. Un hecho aparentemente objetivo, definido, cerrado y distanciado en el tiempo como es, por ejemplo, la Revolución Francesa es objeto de diversas interpretaciones, llegando a convertirse en "una referencia en la que cada período histórico ha reflejado sus problemas y sus tensiones"⁶. Y si esto ocurre con la Historia propiamente dicha, ¡qué no habrá de ocurrir con

la Literatura y su correlato historiográfico! La *teoría de la recepción*⁷ ha recogido ideas subyacentes en los teóricos de la literatura modernos para demostrar que una obra no se agota en sí misma, que es susceptible de múltiples lecturas, que cada *actualización* de una obra literaria determinada supone la revisión de una serie de preconceptos en el acto de lectura. Toda obra literaria suscita una serie de lecturas diferentes, tanto en el plano diacrónico a lo largo de las diferentes épocas históricas, como en el plano sincrónico dependiendo de la ideología y de la particular cosmovisión del lector⁸, y, por lo tanto, la obra en su complejidad no quedará agotada en ninguna lectura, sino que abarcará un conjunto de lecturas diferentes que conformarán una archi-lectura de la obra⁹. La obra literaria resulta ser así una *obra abierta*¹⁰ a múltiples lecturas e interpretaciones, pero no a *cualquiera*. Y si se considera con T.S. Eliot que "the whole of the literature of Europe from Homer (...) has a simultaneous existence and composes a simultaneous order"¹¹, se entenderá que es toda la tradición la que se actualiza en el momento de la escritura y en el de la lectura, que toda la historia literaria, entendida como historia del *discurso* literario y no de las *obras*¹², se pone en juego en el acto de la escritura y vuelve a entrar en juego en el acto de lectura. En consecuencia, "la historia de la literatura no es historia propiamente dicha, por ser conocimiento de lo presente, de lo

omnipresente, de lo eternamente presente"¹³. Lo histórico, si se consideran las obras inscritas en un determinado discurso, continúa siendo presente, se actualiza, en cada lectura, se forma, se completa y se define en cada recepción, con lo que el acto de lectura se transforma en una recepción activa, por cuanto la lectura supone también una creación de la obra literaria¹⁴. Lo característico de un mensaje es su actualidad, y en el caso de las obras literarias la actualidad del mensaje se recubre de una vigencia duradera, más allá de la comunicación meramente ocasional, que sitúa en un plano de actualidad continua al mensaje transmitido por la creación literaria¹⁵. Esta actualización de tal mensaje se produce en el momento en que se lleva a cabo el acto lector y, por lo tanto, como se señaló anteriormente, resulta paradójico establecer una historiografía de lo que es actual y presente.

De esta manera, una buena parte de los problemas que se apuntaban para una posible historiografía del período contemporáneo se proyecta hacia el estudio de otros períodos aparentemente cerrados y definidos. En cierto modo, los márgenes entre el estudio de la tradición literaria, considerada en un sentido amplio, y los de la contemporaneidad desaparecen así cuando de lo que se trata es de llevar a cabo un estudio desde la actualidad.

A estas dificultades apuntadas para la historificación de lo contemporáneo y de la Literatura

como una parte de la realidad que lo forma, se le añaden en nuestros días otras nuevas. ¿Es posible historiar una época que ha sido definida como el período del *fin de la Historia*¹⁶?, ¿nos hallamos realmente ante el *fin de la Historia* y paralelamente ante el fin de las ideologías? Francis Fukuyama ha argumentado que la democracia liberal supone ideológicamente un estadio final de la Historia, una formulación que señala "el punto final de la evolución ideológica de la humanidad"¹⁷, sólo perfectible en su realización, pero no en sus ideales, y es a su vez "la única aspiración política coherente que abarca las diferentes culturas y regiones del planeta"¹⁸. Ahora bien, los ideales que sustentan la democracia liberal, las fuerzas que mueven los resortes de ese ideal, la lógica de la ciencia moderna y la lucha por el reconocimiento¹⁹, ¿no se encuentran en la base evolutiva de la humanidad desde sus orígenes? ¿no sería así la democracia liberal una nueva encarnación de los viejos ideales humanos? ¿no representaría la democracia liberal un *fin de la Historia* semejante al que en su momento representaron el comunismo o los ideales igualitarios de la Revolución francesa? En este caso, ¿no señalará este nuevo ideal un nuevo período en la evolución histórica más bien que el fin de la propia Historia? El hecho es que la conciencia de final de período ha revertido no sólo en un replanteamiento y en una revisión de los métodos históricos²⁰, sino también en una revisión global

de la cultura, en un punto considerado como *fin de la cultura*²¹, que afecta directamente a los escritores del período que aquí estudio y a la generación siguiente.

Por otro lado, el progresivo interés del hombre actual por la realidad más inmediata, por su circunstancia más directa (¿consecuencia de esa conciencia *ultimista*?), ha provocado una mayor preocupación por historiar lo contemporáneo. Este hecho ha producido una reflexión sobre los acontecimientos del mundo contemporáneo de un modo casi simultáneo a como éstos ocurren. La reflexión, y consiguientemente la interpretación, sobre lo contemporáneo conlleva la proyección de dicha reflexión-interpretación sobre la realidad del momento, no sobre un tiempo histórico cerrado, sino sobre una realidad cuya característica definidora es su falta de estabilidad. Esta reflexión-interpretación se lleva a cabo entre lo que aún no está definido ni concluso y, en consecuencia, incide en el desarrollo, en la definición, de esa realidad en formación transformándola. La reflexión e interpretación sobre la actualidad implica la valoración de unos hechos incompletos y, por lo tanto, éstos incorporan a su desarrollo posterior esa valoración, con lo cual quedan transformados. En esta investigación, se encontrará una manifestación de esta problemática en las antologías poéticas que se ocupan del período estudiado.

Pero es que, por otra parte, tal como ha señalado Umberto Eco, el acontecimiento en la actualidad no se nos ofrece nunca como "un resultado especulativo", sino que es "siempre -si bien en ciertos casos en medida infinitesimal- una interpretación del mismo"²². Los acontecimientos históricos, y los hechos con que se encuentra el historiador literario no son diferentes, nacen, así, como interpretaciones de sí mismos, surgen como visiones coherentes, definidas y cerradas, algo que va en contra del desarrollo propio de la actualidad, para integrarse en la Historia. El hombre no actúa, en consecuencia, sino que acomete hechos históricos, los movimientos artísticos no surgen de la confluencia de sensibilidades afines sino que se crean previamente al establecimiento de esa afinidad de sensibilidades, etc. El hombre, y el historiador como tal, no se mueve en definitiva entre realidades, sino entre metáforas de la realidad, que, no obstante, debe asumir como tales. El historiador literario, por lo tanto, deberá desarrollar su trabajo entre dos tendencias extremas que limitan el abismo: por un lado, tendrá que evitar una tendencia nihilista para la que todo hecho es mera interpretación y no cabe, en consecuencia, establecer una objetividad sobre ningún dato; por otro lado, deberá evitar una tendencia positivista para la que sólo existen hechos constatables y por lo tanto las obras literarias, los

autores, los diversos recursos, etc. sólo son susceptibles de una única interpretación correcta²³.

El estudio de la contemporaneidad también tiene, pese a todo, sus ventajas para el historiador literario. La cercanía de las fuentes bibliográficas, la multitud de datos que se conservan y la proximidad a los hechos que se estudian facilitan un acercamiento a la comprensión de cómo la actualidad se entendió a sí misma, una aproximación que, no obstante, nunca coincidirá con la visión que el momento contemporáneo estudiado tuvo de sí. Ahora bien, ¿facilitan o dificultan la interpretación de esa actualidad como inmediato pasado la maraña de documentos y los datos aportados por los propios artífices del período estudiado? Quien se haya aproximado en profundidad al estudio de cualquier pasado inmediato, y más aún nuestro pasado más inmediato, que intentaba interpretar y corregir su camino a cada paso en una redefinición profunda de sus objetivos, se dará cuenta de lo esterilizante de desbrozar una maraña inextricable de artículos. Un investigador que se asome a estos caminos tendrá que atender desde la más mínima reseña aparecida en la última revista fotocopiada de provincias hasta el último volumen que trate su materia de modo global. La ausencia de estudios objetivos sobre el momento presente hace necesaria esta ardua investigación.

La mayor parte de los problemas que se le plantean al historiador literario de la contemporaneidad son

paralelos a los que se plantean a la Historia, entendida en un sentido general²⁴. La tentación cientifista de establecer la historia y el análisis literarios sobre estructuras y nomenclaturas pertenecientes a otras ciencias consideradas más exactas y precisas, para suplir con sus métodos la pérdida de confianza en el viejo instrumental analítico sólo ha producido en muchos casos un "trasplante" de la problemática literaria a esa otra ciencia, de la que el investigador literario tiene menos conocimiento, y, al mismo tiempo, la asunción de diversos métodos superados ya en la propia ciencia "imitada". Por otro lado, el supuesto cientifismo de que se han querido recubrir muchas de las investigaciones literarias no ha hecho en muchos casos sino reemplazar una vieja terminología por otra, que no es mejor, sino "nueva". A su vez, en aras de ese supuesto cientifismo, se ha procedido a una progresiva fragmentación de la materia objeto de estudio que la hace poco representativa del período que se pretende investigar.

Otro de los problemas con los que se enfrenta el investigador literario es el de trasladar su objeto de estudio de la obra literaria al aparato crítico-analítico que ésta ha provocado, en una progresiva y paradójica eliminación de la Literatura propiamente dicha en los estudios literarios. Este hecho ha provocado dos peligros inminentes en los que caen muchos trabajos: establecer la investigación sobre discursos realizados sobre otros

discursos, sin preocuparse por definir quien es el sujeto que emitió el primer discurso analizado; otorgar a los datos empíricos, a las interpretaciones, un valor objetivo del que, en sentido estricto, carecen²⁵.

El intento de establecer una narración aparentemente distanciada, fría y lineal de los hechos literarios, en una recuperación de la tradición historiográfica del siglo XIX, es otro de los modos de estudio literario que caracterizan diversas investigaciones. Este estilo de investigación otorga también como hechos objetivos aquello que en la mayor parte de los casos son interpretaciones o, en caso contrario, se convierte en un listado interminable de nombres y títulos de obras. Por otro lado, en la mayor parte de los casos, este tipo de investigación se preocupa más de los datos biográficos, de las relaciones de amistad, etc. que del análisis de las obras literarias concretas. Por último, en su selección y ordenación de los acontecimientos, este tipo de estudios trasluce ya una cierta orientación crítica de la que el investigador no es consciente muchas veces.

Tanto en un caso como en otro, los peligros que se perciben en la investigación literaria son los mismos: por un lado, la traslación o desplazamiento, mediante la fragmentación o el descentramiento, del objeto de investigación a "un lugar otro" que no le corresponde propiamente; por otro, la sustitución del objeto de investigación por otro diferente y la instauración de un

discurso que se establece a sí mismo como objeto de estudio. Estos peligros descritos han privado a la investigación literaria de la aspiración globalizadora que en otros tiempos tuvo. En lo que me ha sido posible, he intentado dotar a mi investigación de esa voluntad globalizadora, recapitulando en una visión unitaria del período estudiado ofrecida en las conclusiones los diversos datos que de modo más o menos fragmentario se derivan de cada una de las partes del estudio. Al mismo tiempo, cada una de las partes de la investigación ha estado presidida por esa voluntad globalizadora, tratando de integrar el dato particular en la interpretación general de los hechos.

Algunos precedentes en el estudio de la generación poética española de 1968

Lo expuesto hasta ahora no trata de ser un ejercicio de auto-estima, sino el intento de plasmar una serie de preocupaciones, que se han venido repitiendo en la elaboración de este trabajo, aunque no quede constancia en él, sobre las posibilidades de establecer una historia literaria de un momento del período contemporáneo, aquel que se desarrolla en la poesía española entre 1962 y 1977, y su vinculación con la que se denomina como generación del 68, es decir, del modo en que ésta actúa

en la evolución poética española del citado período. En las páginas anteriores no he pretendido dotar a mi estudio de un carácter pionero en las investigaciones sobre la poesía contemporánea española, ni sobre la misma generación del 68, puesto que resulta evidente que no lo tiene para cualquiera que conozca mínimamente la bibliografía escrita sobre los autores que definen en sus múltiples manifestaciones estéticas dicha generación. Afortunadamente ha habido valiosos investigadores que han afianzado el estudio de esta generación y que han adelantado algunos de los fundamentos básicos sobre los que se ha establecido mi investigación. No es mi intención citar a todos los autores, ni tan siquiera a los más importantes, que han trabajado profundamente sobre este área de la poesía contemporánea, para ello puede verse la bibliografía que se ofrece al final de este estudio, sino establecer cuatro estadios, diferentes en su desarrollo pero escalonados entre sí, dentro de los antecedentes del estudio del tema cuando esta investigación comenzó a tomar cuerpo definitivo.

Un primer estadio en los estudios sobre la generación poética española de 1968 se desarrolla aproximadamente entre 1962 y 1969. En este período, los poetas de la generación del 68 comienzan a publicar sus primeros libros y apenas si empiezan a ser considerados como elementos particulares dentro de la evolución general de la poesía española del momento, aunque aún no

se considera un grupo de autores diferencial con respecto a los inmediatamente precedentes. En este período, los trabajos sobre las producciones de los diversos autores jóvenes no trascienden de la mera recensión periodística o de la reseña en distintas revistas literarias. En este sentido, son destacables las reseñas y artículos sobre los más jóvenes autores que por esos años publican Emilio Miró o José Olivio Jiménez en la revista *Insula* o las diversas recensiones críticas que aparecen en *Cuadernos hispanoamericanos*, *Poesía española* o también en los diarios *Informaciones*, *Pueblo*, etc. José Olivio Jiménez reunirá sus artículos publicados durante ese período en un libro, *Diez años de poesía española (1960-1970)*²⁶, que resultará emblemático del primer estadio de desarrollo del aparato crítico-analítico con respecto a la generación poética del 68.

La publicación en 1970-1971 de tres antologías poéticas de lanzamiento, *Nueve novísimos poetas españoles*, de José M^a. Castellet, *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, y *Espejo del amor y de la muerte*, de Antonio Prieto, sirvió para presentar como un grupo más o menos unitario y con carácter generacional a una serie de poetas que habían sido considerados hasta entonces exclusivamente como individualidades independientes. Estas antologías consiguieron otorgar un contorno generacional a la joven poesía frente a aquellas pioneras que se publicaron en 1967 y 1968, como *Antología*

de la joven poesía española, de Enrique Martín Pardo, o *Doce poetas jóvenes y Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló. En la selección llevada a cabo, muchos de los poetas más interesantes que habían contribuido al cambio estético realizado en los años sesenta quedaron olvidados. A lo largo de los años setenta se publicarán diversas antologías poéticas sobre la generación del 68 que irán definiendo y ampliando el grupo de autores establecido por las tres antologías que iniciaron la década. Cada una de estas antologías irá acompañada de un cuerpo teórico que tratará de defender la propia selección de autores al mismo tiempo que delimitará con mayor precisión el contorno estético que define a la generación en su producción de esos años. Paralelamente, al mismo tiempo que el grupo generacional se define, comienzan a aparecer los primeros estudios de carácter general que suponen un primer acercamiento a la comprensión de la generación. Otro cuerpo bibliográfico importante en este período, dentro del aparato crítico-analítico, lo constituyen las exposiciones teóricas en manifiestos y poéticas de los principios estéticos de los autores de la generación así como las polémicas que se entablan entre los diferentes grupos generacionales. Diversas entrevistas a los autores jóvenes proporcionan una serie de elementos interesantes para el análisis, la crítica y la comprensión de las distintas estéticas que conviven durante esos años.

En torno a 1977 se empiezan a preparar las ediciones de las primeras *poesías completas* de algunos de los poetas más representativos de la generación del 68, al menos hasta ese momento de desarrollo generacional, lo que implica una cierta conciencia en dichos autores de *fin de período*. Pero junto a la edición de las primeras *poesías completas* de estos autores, a modo de prólogos, aparecen también diversos estudios que marcan un nuevo estadio en el desarrollo de las investigaciones sobre la generación del 68. José M^a. Castellet prologa en 1978 la reunión de la poesía catalana de Pere Gimferrer, Carlos Bousoño estudia en 1979 la poesía completa de Guillermo Carnero y Jenaro Talens polemiza con las opiniones expuestas por Bousoño desde el prólogo a la poesía completa de Antonio Martínez Sarrión. José Olivio Jiménez estudia la obra de Antonio Colinas y Luis Antonio de Villena, Ignacio Prat se ocupa de la poesía de Antonio Carvajal, etc. Los estudios sobre la generación del 68 y sus diversos componentes adquieren a partir de ese momento y durante los primeros años ochenta un giro profundamente renovador en la interpretación, el análisis y la crítica.

La celebración durante el verano de 1986 de un encuentro de poetas y críticos para el estudio de *El estado de las poesías* en los últimos veinte años y en las diversas lenguas del Estado Español (en el verano de 1985 la Universidad Internacional Menéndez Pelayo había

organizado un curso dedicado a la última poesía española, pero, salvo algunas excepciones notables, no alcanzó por lo general el nivel y difusión del celebrado al año siguiente en Asturias), definió un nuevo cambio en los estudios y en la investigación sobre la generación poética del 68 y sus diversos autores, cambio que se resolvió en una nueva perspectiva crítica que profundizaba en un grado más y en un nivel diferente el estudio general de la generación. A este nuevo nivel establecido en las investigaciones sobre la generación poética del 68 se unieron pronto, entre otros acontecimientos, el curso organizado el verano de 1988 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo bajo el título *La púrpura de la rosa. Última poesía española en castellano*, el conjunto de artículos *De estética novísima y "novísimos"* publicados en los números 505 y 508 (enero y abril de 1989) de la revista *Insula*, el congreso celebrado en septiembre de 1989 en la University of Wisconsin (U.S.A.) con el título de "Novísimos, postnovísimos, clásicos: poesía de los años 80 en España", el número monográfico que en diciembre de 1989 dedicó la revista *Zurgai* a los poetas de los años setenta, la progresiva recuperación de los poetas que contribuyeron al cambio estético que se llevó a cabo a lo largo de los años sesenta, etc.

En cierto modo, la investigación que hoy presento habría alcanzado uno de sus objetivos primeros con la

recopilación bibliográfica de una parte considerable del material crítico-analítico que ha producido el estudio de la generación poética del 68 y que se halla disperso en diversas publicaciones, constituyéndose así en una referencia bibliográfica para posteriores investigadores sobre la materia. Tras diversos intentos de ordenación de la bibliografía final (por materias, según su carácter general o particular, etc.), he creído que el mejor modo de permitir un acceso desde cualquier perspectiva a los posteriores investigadores era ordenar las diversas referencias según el modelo tradicional de ordenación alfabética de autores. De esta manera, se ha evitado tener que repetir diversas entradas en distintos apartados, alargando innecesariamente el listado bibliográfico y corriendo el peligro de que dichos apartados resultaran insuficientes o incompletos. Sin pretender ser exhaustiva, creo que la bibliografía que se presenta al final de este trabajo es lo suficientemente amplia como para facilitar la posterior investigación de quien quiera intrincarse en el estudio de la generación poética del 68.

Pero no ha sido éste, proporcionar una amplia bibliografía, el objetivo único de esta investigación, ni tampoco el principal. Otros objetivos concretos, que más adelante señalaré, son los que se han tratado de cumplir en el cuerpo central de esta investigación.

El concepto de generación del 68

Quizá uno de los conceptos que haya que aclarar en este momento sea el de generación del 68. A estudiar el concepto de generación y su aplicación al grupo de poetas que comienzan a publicar en los primeros años sesenta está dedicado uno de los primeros capítulos de esta investigación. Adelantaré algunas de las conclusiones allí expuestas. Derivado de los primeros intentos decimonónicos de aplicación de los estudios científicos a la investigación literaria, el método generacional ha sufrido diversos vaivenes en su aceptación por los estudiosos de la Literatura. A su gran difusión durante el primer tercio de nuestro siglo, le siguió un progresivo descrédito por su aplicación mecánica sobre diversos grupos y por la confusión establecida entre generación y estilo particular de un grupo literario. En este sentido, la pormenorización del método generacional que llevó a cabo Julius Petersen y su aplicación con un falso cientifismo por parte de Guillermo Díaz-Plaja o Pedro Salinas, por ejemplo, llevaron a la reducción del concepto de generación a un instrumento sin mucha validez para el estudio. Sólo una revisión profunda del concepto de generación desde una perspectiva que no olvide los errores de su aplicación mecánica podrá dotar al método generacional de una nueva validez como un método "cómodo

de ordenar la legión de poetas españoles contemporáneos"²⁷. Adoptando la opinión de una estudiosa de la poesía de la generación que trato, podría decirse: "El método de las generaciones no nos satisface a nadie pero todos lo utilizamos; de alguna manera debemos acotar el campo de estudio"²⁸. No obstante, otros estudiosos de la poesía española contemporánea prefieren evitar el método generacional, apuntando que "una tozuda insistencia en la aplicación del método generacional (...) ha empobrecido la capacidad de comprensión de buena parte de la historia literaria hispánica de nuestro siglo"²⁹. Habrá que tener en cuenta también estas opiniones a la hora de una ajustada aplicación del método generacional que no empobrezca, sino que enriquezca la "capacidad de comprensión" del período estudiado. De todos modos, se podrá discutir la validez del método generacional para el estudio del desarrollo histórico, pero el hecho es que se resuelve como un *instrumento* útil de *clasificación* coherente consigo mismo y tan válido, como tal, como otro cualquiera si se aplica con la suficiente amplitud de miras, tal como queda expuesto a lo largo de la segunda parte de esta investigación. Es en este sentido, como *instrumento de clasificación*, como he querido utilizar el método generacional para comprender la actuación de un grupo de poetas en el desarrollo estético de un período determinado.

El método histórico generacional parte de la observación de una evidencia en el desarrollo del arte: las similitudes existentes en un amplio sentido entre los creadores (y sus creaciones) de semejante edad en un momento determinado y las diferencias frente a aquellos creadores de otras épocas o a aquellos otros de diferente edad. Es precisamente esta idea de "unidad por comparación" la que habrá de regir, en primer lugar, la fundamentación del concepto metodológico de generación. Pero esta "unidad por comparación" no condicionará una unidad de estilo sino en un sentido muy amplio, así que, cuando se hable de generación habrá de entenderse como una unidad que agrupa a todos los que tienen la misma edad en un determinado momento histórico, sin excepción alguna, con lo que esta *unidad de edad* abarcará estilos (no sólo artísticos, sino de vida) distintos e incluso contrarios entre sí, que no obstante finalmente participarán de una serie de rasgos comunes, formando una unidad en comparación con otros estilos practicados por otras generaciones en momentos diferentes.

Tal como indica José Ortega y Gasset, tener la misma edad generacional implica haber nacido dentro de una zona de fechas determinada³⁰ y no veo causa mayor que, dado que se trata de utilizar un instrumento de clasificación, impida considerar el plazo canónico de quince años que dicta tradicionalmente el método generacional para establecer tal zona de fechas. De esta manera, para la

generación del 68, la "zona de fechas" de nacimiento estaría comprendida entre 1939 y 1953, ambos años incluidos. Si 1939 no es un año escogido aleatoriamente, sino determinado por el fin de nuestra guerra civil, que separa a los miembros de la generación del 68 de aquellos considerados como "niños de la guerra", 1953 tampoco será un año carente de relieve histórico para el desarrollo español, puesto que en él coinciden diversos acontecimientos que empiezan a marcar el fin de un período característico de la primera posguerra y la progresiva integración de España en el ámbito internacional.

Una de las lagunas que presenta la teoría generacional tal como la plantearon Ortega y Gasset y Julián Marías es su ausencia de una consideración dinámica de la evolución histórica y de las generaciones. En este sentido, Ramón Menéndez Pidal aportaba a la teoría generacional un cierto dinamismo histórico del que carecía en las formulaciones anteriores, al señalar que la confluencia de diversas generaciones en un determinado momento provocaba un proceso de "inducción" de unas sobre otras³¹, una inter-influencia que explicaba el hecho de que, en tal momento, elementos de generaciones mayores coincidieran e incluso adelantaran rasgos característicos de las generaciones más jóvenes. Carlos Bousoño continuaría la línea abierta por Menéndez Pidal para establecer la corrección del sistema generacional

organizado por Ortega y Marías y dotar al concepto de generación de un dinamismo acorde con el movimiento de la Historia. En este sentido, una generación no se verá ya, al modo de Ortega, como una unidad de destino en un determinado momento histórico, sino que, más bien al contrario, será la falta de unidad a lo largo del discurrir histórico lo que caracterizará a la generación, según Bousoño: "ninguna generación mantiene a lo largo del tiempo su coherencia artística, la arquitectura formal de sus principios y actitudes"³².

El método generacional adquiere así una considerable amplitud, una ductilidad suficiente, como para poderlo adaptar al análisis y comprensión de la realidad histórica de un momento determinado. Su aplicación al grupo de poetas españoles nacidos entre 1939 y 1953 y al desarrollo estético que éstos llevan a cabo entre 1962 y 1977 parecen prometer una serie de resultados que enriquezcan las perspectivas sobre la poesía española contemporánea.

Si 1946 parece un año acertado (equidistante de 1939 y de 1953) para señalar la fecha central de nacimiento de la generación que trato, 1968 puede ser considerado como el año que marca el desarrollo en la formación de dicha generación. Las revueltas juveniles que se llevaron a cabo en ese año no sólo en Europa, sino también en U.S.A. y, en general, en el mundo occidental, habrían de afectar también a la juventud española, que ya había tenido sus

conatos protestatarios en las revueltas universitarias a mitad de década. La generación de que trato coincide cronológicamente con la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno de la "revolución de los jóvenes"³³ y participa de sus mismas actitudes, si se entiende que hablo de la generación social en su conjunto y no de un grupo concreto de escritores. Pero, además, en 1968 todos los miembros de la generación se hallan en el período de plena juventud, es decir, entre los quince años del menor de la generación y los veintinueve del mayor, que es la etapa de formación en la vida de un hombre, el período de mayor receptividad, por lo que el "hecho generacional" de las revueltas juveniles, vinculado a otros hechos que acaecen en torno a esa fecha, y sus consecuencias dejaría importante huella en ellos. Es por esto, por lo que creo que a la generación española que nace en torno a 1946 le conviene el nombre de *generación del 68*, por cuanto esa fecha histórica tuvo una enorme importancia en su formación y la vincula al resto de generaciones occidentales que en ese momento empiezan a tomar conciencia de sí mismas. Frente a otras denominaciones, como "novísimos"³⁴ o "generación del lenguaje"³⁵, que hacen referencia a una tendencia de la obra desarrollada por algunos de estos autores, o como "venecianismo"³⁶, que se refiere a una etapa concreta del desarrollo de una parte de la generación, o como generación de la "marginación"³⁷, refiriéndose a una

característica más o menos definitoria, la denominación de *generación del 68* adquiere un carácter mucho más general que evita referencias a estilos, etapas o características concretas y que vincula a la generación a un concreto momento histórico en sus inicios que determinará una buena parte de su desarrollo. Además el marbete de *generación del 68* ha sido también utilizado para referirse al grupo de narradores españoles coetáneos de los poetas que bajo ese rótulo considero en este trabajo³⁸ y es aceptado generalmente para referirse a la generación social que abarca tanto a unos como a otros³⁹. Así pues, cuando se hable de *generación poética de 1968* no habrá de entenderse exclusivamente la producción de un grupo más o menos mayoritario de autores en un determinado momento, sino la producción de todos los poetas que nacen entre 1939 y 1953 a lo largo de todo el desarrollo histórico-literario. En consecuencia, dado que "ninguna generación mantiene a lo largo del tiempo su coherencia artística", habrá que considerar a la *generación del 68* como un todo proteico en continuo cambio en el que en un momento determinado conviven diferentes tendencias estilísticas, las cuales tampoco se mantienen como una unidad a lo largo del tiempo.

Acotar el terreno: el período 1962-1977

Ante esta complejidad que adquiere el concepto de generación y su aplicación al grupo de poetas que nacen entre 1939 y 1953, se entenderá que resulta necesario acotar el terreno de estudio al desarrollo generacional en un determinado momento de su evolución. He querido centrar así esta investigación en el primer período de la evolución generacional que se desarrolla entre 1962 y 1977, y que constituye una unidad amplia frente al posterior desarrollo generacional, que se inicia en torno a 1977 y que se extiende aproximadamente hasta nuestros días. La necesidad de objetivar como pasado lo que pertenece a lo contemporáneo y actual me ha obligado a establecer esos límites cronológicos que a continuación trataré de justificar. Son varios los estudiosos que señalan en torno a 1962-1963 un cambio estético profundo, no sólo en la poesía, sino también en la narrativa, y no sólo en España, sino, en general, en el mundo occidental, que viene a coincidir con el agotamiento de las tendencias de preocupación social que habían dominado el panorama estético hasta ese momento. Para 1962, como señala Castellet, la poesía social, tal como se había venido desarrollando hasta entonces, se había convertido en una "pesadilla estética"⁴⁰ y por esas mismas fechas apuntaba Gerardo Diego el decrecimiento de tal tendencia

poética⁴¹. Lo cierto es que para 1963, como ha escrito José Olivio Jiménez, la poesía española muestra ya un agotamiento progresivo de la corriente social y política⁴², en el sentido en que había venido siendo entendida por las generaciones de posguerra. 1963 es, precisamente, el año de la "autocrítica del realismo" que se lleva a cabo en el "Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea" celebrado entre el 14 y el 20 de octubre⁴³. En diciembre de ese mismo año de 1963, en unas respuestas a una encuesta realizada por la revista *Insula*⁴⁴, José Angel Valente insistía en su ataque a la tendencia poética social y lo hacía cuestionando sus tres bases fundamentales: su "obsesión por el tema", el concepto de comunicación en el que se sustentaba y su supuesto mayoritarismo. En 1963 se publica la antología *Poesía última*, elaborada por Francisco Ribes, en la que el antólogo valenciano pretendía señalar la distancia entre los poetas recogidos en la *Antología consultada*, de 1952, y los recogidos en ésta⁴⁵. Una parte importante de los poetas antologados señalaban ya un camino distinto para la poesía española del que había venido transitando hasta entonces. La crisis estética que se produce en torno a 1962-1963 afectaba a todas las generaciones realmente vivas y libros como *En un vasto dominio*, de Vicente Aleixandre, *Invasión de la realidad*, de Carlos Bousoño, o *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro, publicados

entre 1962 y 1964, muestran un primer intento de profunda renovación estética y de distanciamiento con respecto a las tendencias precedentes. Por otro lado, es a partir de 1962 cuando se empiezan a publicar los primeros poemarios de autores nacidos después de la guerra civil, que en un primer momento enlazan con las tendencias precedentes y con los intentos renovadores que habían iniciado algunos poetas que, nacidos en los años treinta, comienzan a publicar en los primeros años de la década. Puede decirse que, desde un punto de vista histórico-literario y concretamente poético, la *generación del 68* no existe antes de 1962, puesto que apenas si pueden rastrearse algunos textos publicados con anterioridad a esta fecha. En 1962 se publica *La valija*, de Diego Jesús Jiménez, y *El transeúnte*, de Joaquín Caro Romero, y en 1963 se publicará *Mensaje del Tetrarca*, de Pedro Gimferrer, que inaugurarán la bibliografía poética de la generación. Es también en torno a 1962 cuando se comienzan a publicar las primeras revistas poéticas regidas por poetas pertenecientes a la *generación del 68*.

Por otro lado, habrá que justificar el límite cronológico que cierra el período de estudio de esta investigación. Lo menos que puede decirse es que, si la aparición en el mercado español de *Nueve novísimos* en 1970, y de las antologías de Martín Pardo y Prieto supuso el predominio absoluto de una estética que ocultó otras manifestaciones no tan consolidadas, aunque de gran

interés, esta estética dominante comienza a entrar en crisis en torno a 1973-1974, anunciando un cambio profundo, del que son partícipes los mismos poetas que habían propiciado el triunfo de la estética anterior, que ya se entrevé en 1976 y que se manifiesta de modo definitivo a partir de 1977 aproximadamente, abriendo un nuevo período en el desarrollo de la generación del 68 que vendrá condicionado por la evolución iniciada en los primeros años del segundo lustro de los años setenta. Este cambio es consecuencia directa del cambio social y político que acontece en esos años, con la muerte de Franco y el tránsito a la democracia, al mismo tiempo que del declive de los presupuestos estéticos que habían guiado a la generación del 68 en su primer desarrollo.

Por otro lado, 1976 es el año del *relevo generacional*, en el que la generación "juvenil", aquella formada por los nacidos entre 1939 y 1953, pasa a ser generación "ascendente" y da entrada a una nueva generación, la de los nacidos entre 1954 y 1968, con la que tiene que convivir a partir de 1977⁴⁶. 1977 aparece así como un año crítico desde diversas perspectivas que afectan al desarrollo de la joven poesía española y que inician un nuevo período en su desarrollo a partir de esa fecha. En primer lugar, en 1977 se publica una serie de poemarios de autores que habían participado de un modo o de otro en la estética antologada entre 1970 y 1971 por Castellet, Martín Pardo y Prieto, que señalan en cierto

modo un final de camino en el desarrollo de sus poéticas: *L'espai desert*, de Pere Gimferrer, los poemas finales de *Ensayo de una teoría de la visión*, de Guillermo Carnero, *Pasar y siete canciones*, de Félix de Azúa, *Alegoría*, de Jaime Siles, etc. El hecho de que alrededor de 1977 los poetas que habían participado más activamente en la estética precedente comiencen a preparar las ediciones de sus primeras *poesías completas* indica ya que ellos mismos eran conscientes de haber llegado al fin de un período bien determinado en su creación.

Por otro lado, ya a partir de 1975, pero sobre todo a partir de 1977, empiezan a ser publicados poemarios de autores de la generación del 68 cuyos primeros libros habían aparecido a lo largo de los años sesenta y que sin embargo habían permanecido en silencio durante los años siguientes, ante el éxito fulgurante de la nueva estética entonces dominante, que había desplazado las diversas tendencias que estos poetas representaban. Así lo hacen Juan Luis Panero, Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, Antonio López Luna, Eugenio Padorno, etc.

A partir de 1976-1977 comienzan a publicar sus primeros libros una serie de poetas de la generación del 68, coetáneos, por lo tanto, de aquellos que habían propiciado la estética que había dominado el panorama poético español en los años anteriores, que en cambio no participan de dicha estética. Estos autores vienen a enlazar con los indicios renovadores que ya apuntan las

obras de aquéllos en torno a estas fechas y fundamentan estéticamente el nuevo período que se inicia en los últimos años de la década y que se desarrollará plenamente en los años ochenta. Así, en torno a 1977 publican sus primeros libros Alejandro Duque Amusco, José Luis Jover, Francisco Bejarano, Javier Salvago, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Luis Javier Moreno, Juana Castro, Abelardo Linares, Andrés Sánchez Robayna, etc.

Aún podría señalarse un nuevo grupo de poetas dentro de la generación del 68 cuyas obras comienzan a cobrar un cierto relieve a partir de 1977. Poetas como Antonio Carvajal, Lázaro Santana, Justo Jorge Padrón, Miguel D'Ors, Alvaro Salvador, Aníbal Núñez, Alfonso López Gradolí o incluso José Miguel Ullán, entre otros muchos, habían continuado publicando sus libros, a intervalos mayores o menores, durante los años del dominio de la estética precedente, fieles a sus preferencias estéticas y a una cierta distancia de la poética triunfante. Al contrario de poetas como Juan Luis Panero, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, etc., éstos no habían interrumpido su producción entre 1968-1969 y 1975-1976, sino que habían continuado por su particular camino poético contribuyendo a ampliar y ensanchar progresivamente los márgenes de la tendencia dominante desde diversas perspectivas, dotándola de un carácter proteico y enriqueciéndola enormemente.

Por último, si algunos poetas de la generación siguiente a la del 68, aquellos que nacen a partir de 1954, se adelantan a publicar su primer poemario a 1975, caso de Julia Castillo o José Lupiáñez, coincidiendo con las primeras manifestaciones de la crisis estética de la generación anterior, es a partir de 1976 y sobre todo a partir de 1977 cuando comienzan a aparecer los primeros poemarios de la más joven generación.

Que el período que discurre entre 1962 y 1977 sea considerado como una amplia unidad, no quiere decir que la generación del 68 no experimente una importante evolución estética a lo largo de esos años. Más bien al contrario, es la importante evolución estética que sufre la poesía española a lo largo de ese período y el papel decisivo que los poetas de la generación del 68 desempeñan en dicha evolución lo que subraya el interés de investigar este período. Precisamente para dar cuenta de esta evolución estética de un modo pormenorizado, de sus diversas formulaciones teóricas, de sus realizaciones poéticas y del sentido general que cobran dentro de la poesía española contemporánea, he analizado su desarrollo a través de las principales revistas poéticas y antologías en las que se dio cabida a la generación, así como a las diversas polémicas que se entablaron entre los distintos grupos.

Objetivos de la investigación. El concepto de marco

El objetivo principal de esta investigación es establecer un marco histórico-literario y estético-crítico lo suficientemente firme y profundo como para poder servir de cimiento fundamental al trabajo de posteriores investigadores acerca de autores o aspectos concretos de la generación poética española de 1968. Para ello, por un lado, habrá de recuperar una serie de referencias bibliográficas dispersas y de difícil acceso para ponerlas al alcance de posteriores estudiosos de esta materia. Por otro lado, esta investigación habrá de elaborar y fijar una serie de conclusiones lo suficientemente definidas como para permitir el establecimiento de trabajos posteriores a partir de ellas.

Los conceptos de *marco* y *encuadre* no han sido muy utilizados en historia ni en crítica literaria, sino que más bien pertenecen a las artes plásticas y al cine. El *Diccionario del uso del español* de María Moliner define, entre sus varias acepciones, la voz *Marco* de la siguiente forma: "Fondo. Paisaje o ambiente físico que rodea a algo". Por otra parte, bajo la voz *Encuadrar* puede leerse: "Colocar a alguien en cierto grupo (...) a cuyo trabajo o actividad queda incorporado". Así, el *marco* se define como aquello que rodea a algo y que permite comprender la verdadera dimensión de ese algo. El

concepto de *marco* conlleva un cierto sentido clasificatorio ("colocar a alguien en cierto grupo"), pero también conlleva un cierto sentido descriptivo, el que afecta al "fondo", al "paisaje o ambiente físico". En última instancia, podría decirse que el concepto de *marco* trata de poner en relación una realidad con su circunstancia más inmediata a fin de facilitar la comprensión de dicha realidad inscrita.

Walter D. Mignolo, analizando la estructura fundamental del lenguaje y estudiando la relación que se establece entre los enunciados lingüísticos y los universos de sentido a que se refieren y en los que se inscriben, señala la existencia de los *marcos cognoscitivos* como aquellos elementos "que permiten inscribir un enunciado o un discurso en los universos primarios o secundarios de sentido y en una (o algunas) de las especies de ambos universos"⁴⁷. Si el conocimiento de la lengua y de la competencia lingüística del hablante resultan fundamentales para la comprensión del enunciado lingüístico, y el poema no es sino un enunciado lingüístico complejo, el marco cognoscitivo situará al enunciado en relación directa con el universo de sentido correspondiente, estableciendo una mediación entre éste y la decodificación primera a través de las estructuras fundamentales del lenguaje y de la competencia lingüística.

Es este carácter mediador el que he querido que adquiriera mi investigación, una mediación entre el signo poético y su universo de sentido que permita a un lector especializado establecer la relación entre ambos a través del conocimiento del marco estético en el que se produjo el discurso poético. En este sentido, mi investigación sólo trata de proporcionar un marco histórico-literario y estético-crítico que permita una (entre otras) interpretación válida del poema y en general de la producción poética de la generación del 68, sólo intenta describir e interpretar el ambiente estético vigente entre 1962 y 1977, en el que surgió una parte importante de la poesía de dicha generación. En consecuencia, no hay en este trabajo estudios globales sobre autores concretos de la generación, sino que lo que se ha intentado al analizar algunos poemas ha sido integrarlos en la evolución estética de sus autores y en el marco más amplio de la evolución general de la generación en el determinado momento en el que el poema se publica. Como en la definición de *marco* señalada más arriba, la función de este estudio ha sido describir el "ambiente" estético en que surgieron una serie de obras y clasificar, en un sentido amplio, la producción del período estudiado.

Un primer paso para establecer el *marco* en el que se desarrolla la producción poética de la generación del 68, más allá de los datos que aporta el método generacional, llevará a elaborar un panorama histórico-social que

permita encuadrar a la joven generación dentro de su momento histórico. El conocimiento del momento histórico y de las circunstancias sociales en que la obra literaria es producida permite una comprensión más profunda del hecho literario en sí, de cómo esa creación viene a afirmar o a negar el ámbito en el que surge. Para ello, en una de las partes de este trabajo se estudia someramente la evolución histórica y social de España durante el período franquista que transcurre entre 1962 y 1975 y los primeros años del reinado de Juan Carlos I hasta la reinstauración de la democracia. El bienio 1962-1963 inicia en la Historia reciente de España un período de relativa liberalización económica y de cierto aperturismo político, dentro del régimen dictatorial establecido por el general Franco, que caracterizarán el tono general de la España de los años sesenta y primeros setenta: un país inserto en un proceso de rápido desarrollo e industrialización que comienza a dar los primeros pasos para integrarse en Europa. Este clima liberalizador, que conllevará paralelamente una relativa liberalización política, una liberalización socio-económica a través del consumismo y una mínima liberalización cultural, dominará España entre 1962 y 1973 aproximadamente, aunque, tal como señala algún estudioso, puede apuntarse el inicio de un nuevo período en esta evolución a partir de 1967, en el que se "registra la tentativa de hacer posible la prosecución

del crecimiento económico manteniendo, e incluso recortando, la liberalización aportada anteriormente"⁴⁸. Este cambio en la evolución del franquismo con respecto a las etapas precedentes obligó a una profunda transformación y a un replanteamiento ideológico de la oposición al régimen político, que por esas fechas encontrará su relevo en una generación de jóvenes que no había vivido la guerra civil. Entre 1973 y 1975 se desarrolla un período caracterizado por el declive en todos los sentidos del régimen franquista, que concluye con la muerte del dictador y que inicia un nuevo momento evolutivo de transición a la democracia, que se consolidará con la aprobación de la nueva Constitución y con las primeras elecciones democráticas en 1977.

Una de las partes centrales de este trabajo se ha dedicado a investigar el marco histórico-literario en que se sitúa la poesía de la generación del 68 en relación con las principales corrientes estéticas que dominan la poesía española contemporánea, para establecer su enlace y relación con dichas corrientes y no exclusivamente con aquellas que discurren de modo marginal con respecto a éstas. En este sentido, he intentado demostrar que la renovación estética que se lleva a cabo a lo largo de los años sesenta y de la que son partícipes los autores de la generación del 68 es consecuencia del proceso evolutivo que las principales corrientes estéticas, que, implantadas desde los primeros años treinta, habían

dominado el panorama literario de posguerra, desarrollan durante las décadas precedentes. En consecuencia, he intentado demostrar que, pese a las opiniones de ciertos críticos y estudiosos, e incluso de los mismos poetas, en los primeros años setenta, la poesía que escribe la generación del 68 no supone ninguna *ruptura radical* con la inmediata tradición literaria española, sino la lógica consecuencia de la evolución de ésta, con la que los jóvenes autores vienen a enlazar y no sólo, como he apuntado, con las tendencias *marginales*, sino con aquellas líneas que definen la tendencia central de su desarrollo. La generación del 68 viene así a establecer un paso más en la evolución estética de la poesía española contemporánea, un paso que se establece más como continuidad que como ruptura, un cambio que supone "la transformación de un sistema único (...) cuyas funciones principales permanecían relativamente estables"⁴⁹, un *sistema único* que no es otro que el de la poesía española contemporánea. En este sentido, al observar los esfuerzos teorizadores de algunos de los poetas de la generación del 68 en sus primeros momentos por establecer su enfrentamiento polémico con la estética dominante precedente se percibe que en la mayoría de los casos este enfrentamiento se lleva a cabo desde los presupuestos teóricos que, en una evidente evolución estético-ideológica, habían establecido los poetas inmediatamente anteriores. Esto no quiere decir que deba trasladarse el

efecto rupturista de la generación del 68, o de una parte de ella, a la generación del 50⁵⁰, ni tan siquiera aunque se considere una serie de "poetas independientes" dentro de ésta que hipotéticamente no habría participado de la estética social dominante⁵¹, sino, más bien al contrario, de lo que se trata es de eliminar tal *efecto rupturista* y reducirlo a un mero cambio evolutivo en el desarrollo normal de un sistema estético coherente. Inserta en el contexto estético-literario que domina la poesía española contemporánea, la poesía de la generación del 68 sólo se puede establecer de un modo coherente como el desarrollo de los presupuestos estéticos que fundamentaban aquélla. La supuesta *ruptura* se diluye así al contemplar la evolución de los presupuestos teórico-estéticos de las generaciones precedentes, no sólo a lo largo de las dos primeras décadas de la posguerra, sino también de modo contemporáneo con el desarrollo de la generación del 68, y la estética que sustenta esta generación se integra de modo perfectamente normal en el desarrollo y evolución de la poesía española contemporánea. La extensión de esta parte de la investigación queda justificada si se tiene en cuenta que una de las principales hipótesis que este trabajo pretendía demostrar era precisamente ésa: que la poesía de la generación del 68 se integra de un modo perfecto y coherente dentro de la evolución general de la poesía española contemporánea.

Pero, si la ruptura estética, como tal, no fue real, sino un paso más en el desarrollo evolutivo, sí existió, no obstante, una *conciencia de ruptura* que provocó una *ruptura aparente* del sistema estético de la poesía española contemporánea, como dejan constancia, más que los propios enunciados poéticos, los discursos polémicos que se establecen a lo largo de los años setenta. En este sentido, los prólogos y poéticas de las diversas antologías que sobre la joven poesía española se publican a partir de 1967 son el testimonio del carácter polémico de muchas de ellas y de su justificación a partir de una *voluntad de ruptura estética* con la poesía dominante inmediatamente anterior. Pese a todas las objeciones que pueden hacerse sobre la validez historiográfica del estudio de las antologías poéticas⁵², éstas se convierten en un documento de doble valor para el investigador literario, pues sí, por una parte, son reflejo de un momento histórico-literario determinado, por otro, su interpretación de la realidad literaria del momento incide en el desarrollo poético posterior. Las antologías poéticas son, así, un elemento útil para el estudioso de un momento determinado como puedan serlo las *Poéticas* neoclásicas, en cuanto a que su promulgación preceptiva a través de su interpretación y valoración de la realidad poética del momento supone "el punto de arranque de unas disciplinas representativas de su tiempo"⁵³. Por otra parte, las antologías poéticas ofrecen la interpretación

de una realidad estética y literaria en un determinado momento, son la *lectura* de un determinado período de creación desde límites cronológicos próximos a ese período, y ofrecen así datos importantes para el establecimiento de un posible estudio sobre la recepción de la poesía de la generación del 68 en diversos estadios.

Las antologías poéticas ofrecen también un corpus teórico elaborado, tanto en sus estudios prologales como en las poéticas de los autores recogidos, no exento, sin embargo, de una cierta voluntad polémica y de una cierta tendenciosidad, que trata de establecer la hipótesis interpretativa sobre la realidad literaria del momento, que es la propia antología, como un hecho constatable. Esa interpretación de la realidad literaria de un momento determinado que es la antología se ofrece en una doble formulación coherente que refuerza su carácter polémico, puesto que a la formulación teórica que supone el corpus elaborado en el prólogo y en las poéticas, la antología añade la "demostración práctica" de los poemas antologados, que suponen una ejemplificación demostrativa de los conceptos acuñados. En consecuencia, puede decirse que las antologías poéticas, en su construcción de un cuerpo estético teórico-práctico coherente, son la *afirmación* de unos preceptos estéticos, la afirmación de un polo determinado en un discurso polémico inherente, mientras que desde otras antologías poéticas y desde

diversos artículos, críticas y comentarios se llevará a cabo la *negación*, la deconstrucción de los fundamentos estéticos en que se basa la poesía promulgada desde tal discurso. El estudio de diversas polémicas sobre la poesía del momento desarrolladas a lo largo de la década de los años setenta permitirá, por un lado, aclarar una serie de conceptos teórico-estéticos fundamentales para la comprensión de la poesía de la generación del 68 y, por otro, mostrar la riqueza y diversidad de opciones estéticas que pugnaban en aquellos años, al mismo tiempo que revivirá de un modo sincrónico el ámbito en que surgen las principales manifestaciones poéticas de la generación. Si las antologías poéticas muestran la formulación de diversas tendencias estéticas en la generación, los discursos polémicos describen una parte de la *lectura negativa* con que fueron recibidas y definen el marco estético en que éstas se desarrollaron y al que, de un modo o de otro, se enfrentaron.

Si una parte importante de esta investigación ha sido dedicada a establecer el marco literario en que se sitúa la poesía de la generación del 68 en relación con las principales corrientes estéticas que dominan la poesía española contemporánea, otro núcleo importante de este trabajo lo ocupa el análisis detenido de las revistas poéticas que se publican entre 1962 y 1977, en las que participan activamente los autores de la generación del 68. A través de las revistas y del

análisis crítico-textual de una parte importante de los poemas en ellas recogidos he intentado abordar las manifestaciones textuales de la generación del 68. Es en ese apartado donde incido de un modo más profundo en el análisis y comprensión de los enunciados poéticos de la generación. Mi intención principal a la hora de abordar estas publicaciones ha sido, pues, estudiar la poesía española a través de las revistas poéticas surgidas en tal período, y, por lo tanto, todos los demás aspectos han sido supeditados a éste fundamental. El análisis de los textos poéticos a partir de su aparición en las revistas permite una comprensión de la evolución estética de la poesía contemporánea más próxima a la realidad de los hechos y descubre al mismo tiempo la relación evidente que se establece entre textos de autores diferentes, pertenecientes incluso a generaciones distintas, en un mismo momento. Si bien he tratado de profundizar mi análisis en los textos elaborados por los poetas de la generación del 68, no he olvidado tampoco relacionar éstos con otros pertenecientes a autores de otras generaciones e incluso con traducciones de autores extranjeros.

A la hora de estudiar a los poetas españoles representados en cada una de las publicaciones, he querido situar sus colaboraciones dentro, en primer lugar, de la particular evolución de su obra, y posteriormente dentro de la evolución general de la

poesía española en ese momento histórico. Por otra parte, he intentado señalar las diversas tendencias que se manifiestan en cada una de las revistas así como la tendencia general a la que puede adscribirse la publicación, al mismo tiempo que he intentado apuntar los diversos estadios evolutivos tanto de la publicación como de la poesía española en general en cada uno de los momentos. Por otro lado, al ocuparme de los autores extranjeros que se traducen en las diversas publicaciones he intentado ver a qué motivos estéticos responden esas traducciones, cómo se ajustan a la evolución de la revista en que aparecen y, en general, a la evolución de la poesía española.

En el período estudiado, las revistas poéticas empiezan a perder el papel que habían desempeñado desde los primeros años de nuestro siglo como órganos principales de difusión de la nueva poesía, papel que comienzan a desempeñar las antologías poéticas que van apareciendo regularmente durante estos años. Este hecho resulta importante para la historiografía literaria, por cuanto parece señalar el fin de una época en la que la publicación poética periódica resultaba ser el principal órgano de lanzamiento y difusión de un determinado grupo literario. En muchos casos, desde 1962, parece que se ha invertido esta tendencia y la revista poética se ha transformado en el órgano de apoyo a otros proyectos literarios conjuntos (colecciones de poesía, antologías,

etc.) o en el modo de consolidación de grupos lanzados y difundidos desde otros proyectos.

La parte final de esta investigación, dedicada a establecer una serie de conclusiones, elabora un panorama complejo de la evolución de la poesía española entre 1962 y 1977 y el papel desempeñado por los poetas de la generación del 68 en dicha evolución, tratando de integrar en una visión globalizadora del período aquellos datos apuntados en las distintas partes del trabajo y que, observados independientemente, podrían parecer fragmentarios. La recapitulación de los diversos datos expuestos a lo largo de la investigación y de conclusiones parciales establecidas en cada uno de los capítulos permite elaborar una visión global de la evolución poética en ese período y, a lo que se me alcanza, demostrar una de las hipótesis principales planteadas: que la poesía de la generación del 68 se integra de modo perfectamente coherente en la evolución general de la poesía española contemporánea.

En esta investigación he tratado de combinar en distinta medida como metodología de trabajo los dos principales fundamentos de carácter general sobre los que se levantan los estudios literarios: por un lado, el método histórico-literario en sus diversas facetas; por otro, el método crítico-textual, que atiende al estudio concreto del texto literario. El método histórico-literario se desarrolla en diversos planos que permiten

profundizar a distintos niveles en la evolución generacional. Así, en un plano puramente histórico, permite establecer las relaciones entre escritor y sociedad, pero también permite observar la evolución general de la poesía española contemporánea y situar a la generación literaria objeto de estudio dentro de dicha evolución en su lugar preciso. Por otro lado, el método histórico-literario facilita el estudio de la generación del 68 desde dos perspectivas diferentes: una sincrónica y otra diacrónica. Desde una perspectiva sincrónica, se recrean e interpretan aquellos estadios fundamentales en la evolución generacional, recogiendo la variedad de posibilidades estéticas que conviven en un determinado momento. Desde una perspectiva diacrónica, se establece la evolución a lo largo de los años de las principales corrientes estéticas que abarca la generación a través de diversos instrumentos de manifestación literaria.

El método histórico-literario expone una aproximación de indudable valor al estudio de una generación literaria, sin embargo un estudio que sólo se detenga en una investigación histórico-literaria olvida una parte fundamental: el análisis puntual de la obra literaria en sí. El análisis crítico-textual, partiendo de la consideración del poema como un enunciado lingüístico, como una *acto de habla*, establecerá la relación entre los conceptos estéticos teorizados y la evolución histórico estudiada y el texto como su

manifestación final. Es el texto, la comprensión última de sus múltiples significaciones, lo que justifica la elaboración y el desarrollo de todo el aparato histórico.

El intento de historiar y analizar una misma materia literaria desde distintas perspectivas, en una investigación que se desarrolla en muchos casos en círculos concéntricos, creo que justifica la repetición de ideas, opiniones y conceptos en diversas partes del estudio. Es un mismo período de desarrollo estético el que se intenta esclarecer y son opiniones semejantes las que se utilizan en un momento y en otro para iluminar distintas zonas de la realidad estudiada. No es extraño, pues, que en algunos momentos se hable en diferentes lugares del mismo espacio temporal y se repitan algunos conceptos e incluso algunas interpretaciones y visiones panorámicas. Más que como defecto, creo que estas repeticiones deben interpretarse como el intento de ofrecer una visión globalizadora y coherente del período y de la generación estudiados.

Agradecimientos y dedicatorias

Esta investigación se inició gracias a una Beca de la Diputación Foral de Vizcaya en el Área de Investigación de Temas Culturales, Modalidad de Literatura, concedida el curso 1987/1988. Posteriormente,

pudo continuarse y tomar cuerpo definitivo en lo que hoy es gracias a una Beca para la Formación de Personal Investigador del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco, concedida para el curso 1990/1991 y renovada para los cursos 1991/1992 y 1992/1993. La investigación se llevó a cabo bajo la dirección de D^a Sabina de la Cruz García, profesora titular de literatura en el Departamento de Literatura Española (Filología II) de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, y la tutoría de D^a Fanny Rubio Gámez, profesora titular de literatura en dicho departamento.

Pero este trabajo no hubiera sido posible sin el continuo aliento de diversos investigadores, poetas, amigos y familiares. Citarlos a todos supondría correr el peligro de olvidarse a alguno de ellos. Pero, ¿cómo olvidar los ánimos de Carlos Bousoño, Emilio Miró, Luis Alberto de Cuenca, Julia Barella, Diego Jesús Jiménez, Pere Gimferrer, Antonio Martínez Sarrión, José Olivio Jiménez, Ignacio-Javier López y un larguísimo etcétera? El apoyo continuo de mis padres y su paciencia me han hecho sobreponerme a las recaídas cíclicas en mis crisis, aunque nunca sabrán lo agradecido que les estoy. Pero sin el constante ánimo y ayuda de Isabel, a quien debo casi todas estas páginas, nada de todo esto habría existido y, lo que es peor, nada tendría sentido.

Pitié pour nos erreurs.

Notas al texto

1 Vid. Talens, Jenaro. "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación española de 1970" en *Revista de Occidente*, nº 101 (octubre de 1989); pág. 111-116.

2 Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la Literatura*. Gredos. Madrid, 1972; pág. 359.

3 Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI. Buenos Aires, 1974; pág. 173 y 175. Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Gredos. Madrid, 1962; pág. 309-310.

4 Alsina Clota, José. *Problemas y métodos de la Literatura*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 238-239. Talens, J. *Op. cit.*; pág. 107.

5 Hablar de una época poscontemporánea (Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución*. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea). Gredos. Madrid, 1981; pág. 122 y ss, 704 y ss.) me resulta tan pardójico como establecer un período posactual.

6 Vovelle, Michel. *Introducción a la historia de la Revolución francesa*. Ed. Crítica. Barcelona, 1989; pág. 81.

7 Vid. Gnutzmann, Rita. "La teoría de la recepción" en *Revista de Occidente*, nº 3 (octubre-diciembre de 1980); pág. 99-107. Mayoral, José Antonio (ed.). *Estética de la recepción*. Arco. Madrid, 1987.

8 Aguiar e Silva, V.M. de. *Op. cit.*; pág. 364-365.

9 Eliot, T.S. "The Frontiers of Criticism" en *On Poetry and Poets*. Faber and Faber. London-Boston, 1990; pág. 113.

10 Eco, Umberto. *Obra abierta*. Ariel. Barcelona, 1984; pág. 71-104.

- 11 Eliot, T.S. "Tradition and Individual Talent" en *Selected Essays*. Faber and Faber. London, 1941; pág. 14.
- 12 Ducrot, O. y Todorov, T. *Op. cit.*; pág. 173.
- 13 Wellek, R. y Warren, A. *Op. cit.*; pág. 306.
- 14 Podría decirse que el acto de lectura es una *recepción realizativa o performativa*, estableciendo el paralelismo con los *enunciados realizativos/performativos* que define J.L. Austin, por cuanto la *recepción* en la lectura no es pasiva, sino que el lector *hace algo* al leer la obra, crea la misma obra y no sólo la recrea. Vid. Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós. Barcelona, 1990.
- 15 Martínez Bonati, Félix. "Mensajes y Literatura" en Garrido Gallardo, Miguel A. (ed.). *La crisis de la literariedad*. Taurus. Madrid, 1987; pág. 69-70.
- 16 Fukuyama, Francis. "The End of History?" en *The National Interest*, nº 16 (verano de 1989); pág. 3-18. Fukuyama, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*. Planeta. Barcelona, 1992. Véase la crítica global a los presupuestos de Fukuyama realizada por Fontana, Josep. *La Historia después del fin de la Historia. (Reflexiones acerca de la situación actual de la ciencia histórica)*. Ed. Crítica. Barcelona, 1992; esp. pág. 7-16.
- 17 Fukuyama, F. *El fin de la Historia...*; pág. 11.
- 18 *Ibidem*; pág. 14.
- 19 *Ibidem*; pág. 219-232, 241-266 y 439-446.
- 20 Vid. Fontana, J. *Op. cit.*; pág. 113-126.
- 21 Vid. Rodríguez de la Flor, Fernando. "Neo-neo-clasicismos en la poesía última española" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 20 (julio-agosto de 1983); pág. 64. Allí escribe acerca del revival en la joven poesía de comienzos de los años setenta: "es una buena muestra de la conciencia que existía en algunos de los *novisimos* de entonces sobre lo que suponía el manejo de una cultura al final de las culturas" (el subrayado es mío). Vid. Washington, Peter. *Fraud. Literary theory and the end of English*. Fontana Press. London, 1989; pág. 36 y ss.
- 22 Eco, U. *Op. cit.*; pág. 229.
- 23 Todorov, Tzvetan. "Sobre el conocimiento semiótico" en Garrido Gallardo, M.A. (ed.). *Op. cit.*; pág. 30-33.
- 24 Vid. Fontana, J. *Op. cit.*; *passim*.
- 25 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 112-113.

26 Jiménez, José Olivio. *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Insula. Madrid, 1972.

27 García Martín, José Luis. *La Poesía Figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Renacimiento. Sevilla, 1992; pág. 107.

28 Palomero, Mari Pepa. *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. Hiperión. Madrid, 1987; pág. 7.

29 García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975*. Cátedra. Madrid, 1987; pág. 9.

30 Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 52-55-

31 Menéndez Pidal, Ramón. "El lenguaje del siglo XVI" en *La lengua de Cristóbal Colón*. Espasa-Calpe. Madrid, 1968; pág. 47-48.

32 Bousoño, Carlos. *Op. cit.*; tomo I, pág. 200.

33 Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 12.

34 Nombre que se extiende desde la aparición en 1970 de la antología de Castellet, J. M^a. *Op. cit.*. Con el nombre de novísimos no sólo se engloba a los poetas incluidos en aquella antología, sino a todos los que continúan una estética semejante a la supuesta archi-estética que lanzara el crítico catalán.

35 Vid. Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, n^o 5-6 (invierno 1979-1980); pág. 245 y ss. Cuenca agrupa a una parte importante de la generación en torno a la preocupación y la reflexión sobre el lenguaje en la poesía. Que tanto el grupo generacional que mostraba una especial preocupación por el lenguaje y el grupo denominado como "novísimos" venían a coincidir en una semeajante estética poética dentro de la generación ya lo apunta Barella, Julia. "Poesía en la década de los 70: en torno a los Novísimos" en *Insula*, n^o 410 (1981); pág. 4. Esta estética fundada en el lenguaje sería rechazada años más tarde desde la antología de Barella, Julia. *Después de la modernidad. (Poesía española en sus lenguas literarias)*. Anthropos. Barcelona, 1987.

36 Vid. Vignola, Beniamino. "La manía de Venecia y las letras españolas" en *Camp de l'arpa*, n^o 86 (abril de 1981). Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "La polémica de Venecia" en *Insula*, n^o 508 (abril de 1989); pág. 15-16.

- 37 Vid. Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión*. (Poesía 1966-1977). Hiperión. Madrid, 1983; pág. 23-25.
- 38 Vid. Sanz Villanueva, Santos. "La generación del 68" en *El Urogallo*, nº 26 (junio de 1988); pág. 28-31.
- 39 La gran cantidad de material escrito que ha provocado la conmemoración del vigésimo quinto aniversario de los acontecimientos de 1968 y la revisión de aquéllos desde la perspectiva histórica vienen a coincidir en el nombre de *generación del 68* para agrupar a los jóvenes que participaron en aquellos acontecimientos y a sus coetáneos.
- 40 Castellet, José M^a. *Op. cit.*; pág. 17. Vid. García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*. Monografías de Los Cuadernos del Norte. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13.
- 41 Diego, Gerardo. "Poesía social" en *ABC*, 13-VII-1962.
- 42 Jiménez, José Olivio. "Poética de una nueva promoción lírica. En torno a *Poesía última* (1963) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)" en *Diez años de poesía española: 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 17.
- 43 Rubio, Fanny. *Op. cit.*; pág. 212-213.
- 44 "Respuestas a una encuesta: Al terminar el año 1963, ¿cómo ve usted la situación de la poesía española de hoy, referida no sólo a poetas -calidad y tendencias- sino a lectores y editores?" en *Insula*, nº 205 (diciembre de 1963). En esa misma encuesta, tanto Carlos Bousoño, como Jiménez Martos y Leopoldo de Luis, para la poesía, y José M^a Castellet, para la novela, señalan el agotamiento de la estética social.
- 45 Ribes, Francisco, ed. *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1963; pág. 8.
- 46 Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; pág. 183.
- 47 Mignolo, Walter D. "Semiosis y universos de sentido" en Garrido, M.A. (ed.). *Op. cit.*; pág. 51.
- 48 Ruiz, David. *La dictadura franquista 1939-1975*. Naranco. Oviedo, 1978; pág. 137.
- 49 Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 9.

50 Villena, Luis Antonio de. "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética "novísima")" en *El estado de las poesías...*; pág. 34.

51 Carnero, Guillermo. "Poesía de posguerra en lengua castellana" en *Poesía*, nº 2 (agosto-septiembre de 1978); pág. 87 y 89.

52 Vid. Talens, J. *Op. cit.*; pág. 116-127.

53 Río, Angel del. *Historia de la Literatura Española*. Bruguera. Barcelona, 1985; vol. II, pág. 50.

Capítulo I:

EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1975 Y LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE JUAN CARLOS I

EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1975 Y LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE JUAN CARLOS I

Introducción

La sociología de la literatura¹ nos ha enseñado que la obra literaria transluce, de un modo u otro, como institución social establecida en el lenguaje², la sociedad del momento en que es producida, ya sea para afirmarla en su retrato, ya para negarla en su ignorancia. La creación literaria se inscribe en el tiempo presente, que es el tiempo de lo inacabado³, pero queda determinada por el pasado, que es el tiempo de la Historia. En consecuencia, el conocimiento del momento histórico y de las circunstancias sociales en que la obra literaria es producida permite una comprensión más profunda del hecho literario en sí, de cómo esa creación viene a afirmar o a negar el ámbito en el que surge.

El estudio de las circunstancias históricas y sociales que rodearon el período de producción de la generación poética de 1968 desde 1962, ayudará a la comprensión global del sentido de las creaciones de los autores insertos dentro de dicha generación. El bienio

1962-1963 señala un momento emblemático, no sólo para la Historia reciente de España, puesto que en él coinciden una serie de acontecimientos históricos y sociales relevantes, sino también para la Literatura y la Cultura de nuestro país, puesto que se han considerado esas fechas como las del inicio de la crisis de la estética dominante hasta ese momento⁴. Así, no resulta ocioso iniciar el análisis histórico-social del período que nos interesa en ese bienio de cambio.

Si el bienio 1962-1963 inicia un cambio histórico, social y cultural que determinará el signo de la España de los años sesenta, presidido por el liberalismo económico, por el aperturismo político y por la voluntad de aproximación a Europa, 1973, 1975 y 1977, son fechas que señalan un nuevo cambio conjunto, tanto en lo histórico-económico como en lo socio-cultural. El cambio político que se empieza a gestar en 1973 halla un impulso fundamental con la muerte de Franco en 1975, pero sólo se completa en 1977 con la aprobación de la Constitución y la celebración de las primeras elecciones democráticas. Por su parte, la renovación cultural que se lleva a cabo en los años sesenta inicia su declive en 1973⁵, entra en crisis en torno a 1975 y concluye en un cambio estético que se anuncia ya en 1977. Por lo tanto, tampoco resulta ocioso establecer la periodización seguida a continuación para el estudio de los acontecimientos histórico-

sociales, que demuestran así una cierta vinculación con los cambios culturales que se viven en esos años.

EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1973

Si en algo fundamental se caracteriza el período de la Historia de España que abarca desde 1962 a 1975 es en los cambios radicales que se producen con respecto a las etapas anteriores del gobierno franquista y en el importante desarrollo tanto en el plano económico-social, como en el ideológico e intelectual. Son varios los elementos que desde un punto de vista histórico-político hacen de 1962 un año clave, puerta de un período histórico bien determinado:

En febrero se inician las conversaciones con el Mercado Común, en primavera -y, más tarde, en otoño- tienen lugar algunos de los conflictos huelguísticos más importantes de toda la posguerra, en mayo se produce la reunificación de tendencias opositoras en las reuniones de Munich con el famoso abrazo entre el democristiano Gil Robles y el socialista Rodolfo Llopis, en julio tiene lugar la reorganización ministerial (...), en noviembre, por último, se efectúa la detención de Julián Grimau. Sin ajustarse a fechas concretas, prosigue con intensidad el movimiento de descontento universitario (...) y se abre la discusión entre el modelo revolucionario directo (...) y el modelo reformista⁶.

Así pues, en 1962 se encuentran los gérmenes originarios de una serie de tendencias políticas e ideológicas, tanto en el régimen oficial como en la oposición política, cuyo desarrollo se llevará a cabo a lo largo de la década de

los años sesenta: a) tendencia a la integración en Europa; b) fortalecimiento del movimiento obrero; c) intensificación del movimiento universitario; d) reorganización de la oposición política al régimen franquista, tanto dentro como fuera de España.

No obstante, pese a dominar estas cuatro tendencias ideológicas apuntadas, el período comprendido entre 1962 y 1975 no es un período uniforme, sino que puede dividirse en dos momentos diferentes: en primer lugar, un período que se extendería entre 1962 y 1973, en el que se lleva a cabo el proceso de desarrollo económico español; un segundo período, caracterizado por el ocaso del franquismo, se inicia en 1973 y termina con la muerte del dictador⁷. Incluso, dentro del período 1962-1973, pueden distinguirse dos momentos diferentes, el segundo de los cuales, iniciado en 1967, "registra la tentativa de hacer posible la prosecución del crecimiento económico manteniendo, e incluso recortando, la liberalización aportada anteriormente"⁸.

Entre otros⁹, la tendencia a la integración en Europa es uno de los motivos fundamentales que condicionan la que será considerada como la "gran baza ideológica" del régimen¹⁰: la liberalización.

La liberalización

La sustitución de Arias Salgado por Manuel Fraga Iribarne al frente de la jefatura del gobierno en 1962 trajo un proceso de liberalización que tuvo unas consecuencias importantes tanto en el plano político y económico, como en el desarrollo cultural. En el plano económico, las consecuencias más inmediatas fueron: el desarrollo de un capitalismo desmedido, el consumismo y el fortalecimiento de la clase media urbana¹¹. En el plano cultural, la liberalización trajo dos importantes consecuencias: la redacción de la *Ley de Prensa e Imprenta* de 1966 y la masificación de la universidad, como consecuencia del aumento de la clase media urbana.

Pero el desarrollismo impulsado por la liberalización económica de los años sesenta produjo también sus consecuencias negativas en el campo intelectual, la más importante de las cuales fue la *desideologización* de la juventud:

La ideología va a ser la desideologización que alcanza muchas versiones y facetas: desde la explícita declaración de muerte a las ideologías (...); hasta el planteamiento desarrollista y consumista a partir del año 62¹².

Por lo tanto, el tecnocraticismo, como base del desarrollo económico, y la *desideologización*, como su

consecuencia, serán dos de los rasgos característicos del proceso de liberalización iniciado en 1962.

La liberalización política.

En su camino hacia la integración en Europa, el régimen franquista, para lograr el triunfo del tecnocraticismo, tendrá que renunciar y transformar cuatro presupuestos ideológicos que habían guiado la política española desde el fin de la contienda civil: a) renunciar al imperialismo teórico; b) realizar la transición del dirigismo a la liberalización económica; c) llevar a cabo la descomposición del *sindicato vertical*, que conllevará una crisis en las estructuras sindicales y la agitación universitaria; d) preparar la transición de la unidad religiosa a la libertad de cultos¹³. Este cambio ideológico conllevará a su vez una importante evolución dentro de las cuatro *familias* políticas que se repartían el poder durante la dictadura: la Falange, la Iglesia, los monárquicos y el Ejército.

La Falange (Falange Española y de las J.O.N.S.) estaba históricamente enfrentada a los grupos monárquicos. Si en los primeros años de la dictadura había formado parte importante de los diversos gobiernos, durante los años cincuenta decrecen su vigencia e importancia frente a las otras familias políticas y ya antes de 1960 es una organización desposeída de poder real. Durante los años sesenta, "con Solís (...) la

Falange se redujo a una *organización* separada dentro del más amplio Movimiento"¹⁴.

Si, en los primeros años de la dictadura, la Iglesia había sustentado la idea de la "Cruzada nacional" y en 1953 Franco había firmado el concordato con la Santa Sede, en lo que suponía el reconocimiento del régimen franquista por el Vaticano, la encíclica *Pacem in terris*, de 1963, tuvo gran importancia entre los españoles y marcó un cambio importante en el pensamiento político de la Iglesia española,

orientando a éste claramente en sentido progresivo y democrático, exigiendo el respeto y protección de los derechos humanos fundamentales y de las correspondientes libertades públicas a través de su institucionalización en un auténtico y verdadero Estado de Derecho¹⁵.

A pesar de los principios políticos que encerraba la encíclica, la *familia católica* siguió suministrando elementos importantes a los gobiernos franquistas durante los años sesenta, tecnócratas reclutados en el Opus Dei. Pero, frente a los católicos del Opus Dei, surgía un nuevo tipo de sacerdote, el sacerdote obrero, que se comprometía en la lucha de los trabajadores a través de los sindicatos católicos (la H.O.A.C. y las J.O.C.). Estos sacerdotes "de base" fueron en principio mal vistos y criticados por los jerarcas de la Iglesia española¹⁶, pero a fines de los años sesenta obtienen ya la aprobación y el reconocimiento de algún alto prelado¹⁷.

La familia monárquica había manifestado sus deseos democráticos desde muy pronto, al terminar la II Guerra Mundial, a través de su cabeza más visible: don Juan de Borbón. Estos expresos deseos democráticos fueron la causa fundamental de que Franco educara bajo su tutela a don Juan Carlos de Borbón, para *instaurar*, y no reinstaurar en la persona de don Juan, la monarquía en España. Don Juan, por su parte, inculcó en su hijo los principios democráticos, que resultaron fundamentales para el posterior cambio político.

Dentro de las familias gobernantes durante el franquismo, el Ejército se manifestó siempre como el elemento más reticente al proceso de democratización. Sólo en los años setenta se producirán dos acontecimientos que permitirán vislumbrar un cambio dentro del pensamiento político del Ejército: por una parte, la aparición de la Unión Militar Democrática (U.M.D.); por otra, la división tajante dentro del Ejército entre militares "inmovilistas" y militares dispuestos al cambio. Por otro lado, en un sistema político como el franquista, instaurado sobre esquemas militares, a fines de la década de los años sesenta se empieza a percibir un decrecimiento de la presencia militar en los gabinetes ministeriales de los sucesivos gobiernos, que fueron puestos gradualmente en manos de civiles¹⁸.

Pese a estos cambios fundamentales, impulsados desde dentro del mismo régimen franquista, hacia un proceso democratizador que permitiera la incorporación de España en el sistema político de Europa Occidental, la sociedad española requería cada vez con más urgencia un verdadero sistema democrático, fundado en el plebiscito y las elecciones por sufragio universal. Por el contrario, el régimen sólo dio una pequeña muestra de liberalización política, al propugnar el ministro Solís el *contraste de opiniones*, "basado en asociaciones dentro del Movimiento y bajo el control de un Consejo Nacional"¹⁹, como un modelo de democracia a la española.

Si, por una parte, las diversas familias franquistas empezaban a albergar en su seno cada vez más "disidentes" pro-demócratas, bien es cierto que, por otro lado, la liberalización política del régimen era más aparente que real. A esta apariencia liberalizadora contribuyeron en una fuerte medida los tecnócratas con su actitud "desideologizadora". Adoptando una serie de medidas económicas de tipo neo-capitalista, los tecnócratas pretendían conseguir un efecto socio-político radical: que la prosperidad económica de las bases de la sociedad aliviara las agitaciones sociales y políticas²⁰. En consecuencia, ya que el régimen político no quería apostar por la verdadera democracia ni podía reprimir por más tiempo las inquietudes socio-políticas que la precariedad económica producía, decidió apostar por el

desarrollismo, de modo que, aumentando *aparentemente*²¹ las posibilidades económicas de las clases más inquietas, se redujera considerablemente la oposición política y el sistema se continuara manteniendo en su *status* de poder.

Los tecnócratas resultaron ser el sustituto, dentro de la *familia* católica, de la función que había representado en los gobiernos de los años cuarenta y cincuenta la A.C.N.P. (Asociación Católica Nacional de Propagandistas). Procedentes del Opus Dei²² y, en muchos casos, profesores de Universidad, los tecnócratas fueron los artífices del *desarrollismo*. Junto a ellos, un grupo de funcionarios civiles, en gran parte profesores universitarios no vinculados al Opus Dei, contribuyeron a la política desarrollista²³. Así, la base de los gobiernos franquistas en los años sesenta es una base intelectual sólo *teóricamente* despolitizada, pues en la práctica sus actuaciones llevan implícitamente una política: la *desideologización* de la sociedad y, su consecuencia en el plano económico, el desarrollismo.

La *tecnocracia* era uno de las últimas creaciones de la economía neo-capitalista en su proceso de despolitización social. El tecnócrata sustituía al capitalista tradicional en su labor de gerente al frente de la nueva empresa nacional o multi-nacional y, por lo tanto, como mero *técnico* gerente, y no propietario, su "suerte ha dejado de estar unida a la propiedad privada de los medios de producción"²⁴.

El fracaso de la ideología tecnocrática resultaba ya evidente a fines de los años sesenta y en los primeros años setenta. Tras la muerte del almirante Carrero Blanco, el gobierno que forme Arias Navarro no tendrá presencia de ministros tecnócratas. Su fracaso en el replantamiento ideológico del régimen puede explicarse por diversas causas²⁵. En primer lugar, el desarrollismo económico no puede legitimar una situación económica, social y políticamente deteriorada. Por otro lado, tras un período de "asepsia", las ciencias sociales recuperan su papel primordial de legitimar el sistema establecido o criticarlo teóricamente. Por otra parte, al ocupar los nuevos mandatarios sus puestos de mando en los sucesivos gobiernos demostraron ser como los anteriores. Las contradicciones ideológicas del bloque político dominante impidieron llevar hasta sus últimas consecuencias los presupuestos del desarrollismo. Al situarse los tecnócratas como gerentes en muchas empresas, el proletariado vio encarnado en ellos a su nuevo "patrón", mientras que el verdadero capitalista se distanciaba de los medios de producción. El nepotismo practicado por los tecnócratas del Opus Dei les convirtió en objeto de crítica y desconfianza ante el resto de las familias gobernantes. Pese a todos los esfuerzos realizados, los tecnócratas fracasaron en la consecución de los dos grandes empeños de la sociedad española en los años sesenta: la democratización real y la integración

económica en Europa. Sólo en el plano económico la España tecnocrática consiguió un leve acercamiento a la Europa del Mercado Común.

La aparente liberalización política que había traído la incorporación de los tecnócratas a los sucesivos gobiernos en los años sesenta, se restringirá paulatinamente en el período 1967-1973, a medida que su presencia vaya decayendo. Esta restricción de la liberalización política del período 1962-1967 encontrará diversas manifestaciones: la *Ley de Secretos Oficiales* de 1968, el "estado de excepción" de enero de 1969, la prohibición de la reunión extraparlamentaria de un grupo político de las Cortes, la cancelación del diario *Madrid* en 1972, etc.

La liberalización socio-económica: el consumismo.

El fundamento socio-económico de la política desideologizadora es el desarrollismo, que toma sus bases del modelo neo-capitalista y consumista norteamericano. A fines de los años cincuenta, la economía española no podía sobrevivir en el estado autárquico por el que había estado regida durante casi veinte años. Por otra parte, la relativa integración política en el mundo occidental a partir de los tratados con la Santa Sede y con los Estados Unidos, hacía cada vez más evidente la necesidad de la integración en el sistema económico internacional. A partir de 1961, el desarrollo económico dentro del

sistema capitalista llevó a España al umbral de la sociedad de consumo²⁶. Las consecuencias sociales de esta economía desarrollista no se hicieron esperar. Tal como señala Raymond Carr, el cambio económico acaecido en España era demasiado radical como para no producir un cambio importante en la sociedad: "De una sociedad agraria con un apéndice industrial, España había pasado a ser una sociedad industrial con un apéndice agrícola"²⁷.

La primera consecuencia social que trajo el desarrollismo económico fue el aumento de la clase media en sus estratos más bajos, que llega casi a duplicarse en menos de veinte años. El crecimiento de los niveles inferiores de la clase media conlleva dos consecuencias fundamentales: el aumento de nivel y de especialización de los trabajadores; al abandono del medio rural para aumentar la mano de obra industrial. A la emigración interna del campo a la ciudad se le unirá otro movimiento migratorio hacia el extranjero, ahora no propiciado por causas políticas, como en los años anteriores, sino por causas económicas. Así pues, parece haber un desplazamiento general en la escala social que lleva incluso a la clase obrera a mejorar sus posiciones económicas:

La clase obrera (...) presenta como uno de sus rasgos más sobresalientes con respecto al período prefranquista el de su mayor cualificación profesional. (...) No obstante fue posible percibir en ella algunos rasgos. Entre otros, cómo se fue perfilando cierta propensión al aburguesamiento en el comportamiento y actitudes mentales²⁸.

El aburguesamiento de la clase obrera era uno de los objetivos del neo-capitalismo internacional y no pasó desapercibido a los estudiantes que en mayo de 1968 promovieron las revueltas universitarias en París:

El aburguesamiento de la clase obrera es el objetivo del capitalismo moderno en todo el mundo. Ha conseguido que sus propios privilegios parezcan accesibles a cualquier persona, iniciando de esta forma el ciclo infernal de necesidades y "seudonecesidades"²⁹.

Se trataba de incorporar a la clase obrera al mundo del consumismo. El consumismo neo-capitalista ofrecía a las clases trabajadoras el favor de unos bienes materiales a cambio del sacrificio de un margen de su libertad. La clase trabajadora renunciaba de esta manera al carácter revolucionario que Marx le había otorgado y, en consecuencia, la sociedad del neo-capitalismo mantenía su estabilidad:

El capitalismo debe su estabilidad política al hecho de que, a cambio de la desposesión y de las crecientes exigencias que los individuos sufren en su trabajo, concede la posibilidad de construirse fuera del trabajo una esfera aparentemente creciente de soberanía individual³⁰.

La clase obrera, en su proceso de aburguesamiento, perderá su carácter revolucionario incluso en España³¹, donde la situación social no era del todo equiparable a la internacional, y este hecho provocará dos fenómenos sociales nuevos: por un lado, los trabajadores no tratarán de liberarse *en el trabajo*, sino *del trabajo*;

por otro lado, nacerá una clase obrera de nuevo cuño, un "proletariado post-industrial", con una problemática diferente a la que había caracterizado al proletariado industrial³².

Paradójicamente la nueva clase revolucionaria en la sociedad neo-capitalista, y en cierto modo la española también lo era, la constituirán los hijos de las familias de clase media en su ascenso a la Universidad. De esta manera, la burguesía recuperaba el carácter revolucionario que había tenido durante el siglo XIX, se afirmaba como clase dominante y los jóvenes burgueses se preparaban, con sus gestos rebeldes, para llevar a cabo su ascenso a un poder que su clase jamás había perdido.

La liberalización cultural.

Una de las consecuencias más notorias del aumento de la clase media fue la masificación de las aulas universitarias, problema que en nuestro país se unió a la muy deficiente estructura de la Universidad. En consecuencia, la Universidad española durante los años sesenta no era un centro de irradiación cultural, pero al menos ejercía la función de núcleo aglutinante de la juventud española más preocupada intelectualmente. Desde 1939, la Universidad había sufrido el embate continuo del régimen para convertirla en su propio resorte ideológico en la formación de las juventudes herederas del franquismo, como ha detallado Pedro Laín Entralgo:

A partir de 1939, la Universidad española ha pretendido hacerse una institución ideológicamente limitada a las orientaciones no incompatibles con una concepción derechista de "los principios del Movimiento". Cuatro órdenes de medidas han sido empleados para el logro de ese fin: una previa "depuración" del personal docente, en la que pesó tanto la ideología del inculcado como su gestión política; la exigencia, respecto de todos los que posteriormente pretendiesen ingresar en el profesorado universitario, del antes citado "certificado de adhesión"; la constitución, en las oposiciones a cátedra, de tribunales juzgadores integrados por personas "seguras", y el establecimiento con carácter obligatorio de una disciplina llamada "Formación política", a cargo de profesores directamente nombrados por el Movimiento³³.

Que una Universidad tan manipulada ideológicamente no obtuvo los resultados deseados se comprueba en las revueltas estudiantiles de los primeros meses de 1956. Diez años más tarde, si bien no habían cambiado las trabas al profesorado, se añadían a las protestas de éste (recuérdese la expulsión de Agustín García Calvo, Enrique Tierno Galván y José Luis Aranguren de la Universidad de Madrid en 1965) las de los jóvenes universitarios, basadas fundamentalmente en dos puntos: mejora de la calidad de la enseñanza y democratización del sistema universitario. Si el desarrollismo neo-capitalista había producido el aburguesamiento de la clase obrera, también había provocado paradójicamente el nacimiento de un nuevo grupo revolucionario, el de los estudiantes universitarios, en contra del autoritarismo³⁴.

Los disturbios universitarios en España se iniciaron durante la década de los años cincuenta y permanecieron

larvados hasta mediada la década siguiente, en que resurgirán con renovada virulencia en una protesta política que sólo las primeras elecciones democráticas de 1977 conseguirían apaciguar:

La protesta estudiantil era un asunto burgués. Comenzó una década antes de la revolución estudiantil europea de 1968 y se convirtió en un disturbio endémico en la vida política y social de Madrid y Barcelona hasta las elecciones democráticas de 1977. Se inició como reacción ante el sindicato estudiantil "vertical" falangista, el S.E.U. (...). La represión policial politizaba la protesta organizada por los comunistas, los católicos radicales y los "socialistas revolucionarios" del Frente de Liberación Popular (F.L.P.) (...). En 1970 estaba menos interesada en cuestiones específicamente políticas que en un violento ataque a los valores morales de la sociedad contemporánea y la transformación de la universidad, de un instrumento para la transmisión de cultura en un laboratorio para la experimentación social, sexual y pedagógica. El legado del régimen fue una universidad de masas en crisis³⁵.

La manipulación ideológica del profesorado, por parte del franquismo, y las revueltas políticas organizadas por los estudiantes como respuesta a esa manipulación ideológica de la Universidad, hicieron que esta institución de cultura perdiese su papel de formadora de las juventudes de las clases burguesas. La Universidad española perdió durante el franquismo todo su carácter de institución cultural y, en consecuencia, los jóvenes burgueses tuvieron que formarse culturalmente fuera de ella.

La leve apertura socio-política que se había iniciado en 1962 tuvo pronto sus resonancias en el ámbito

cultural. Al año siguiente aparecían tres revistas de pensamiento encaminadas a elevar el tono intelectual español en un intento de acercamiento al pensamiento europeo: *Atlántida*. *Revista del Pensamiento Actual*, dirigida por Florentino Pérez Embid y vinculada al Opus Dei; *Revista de Occidente*, dirigida por José Ortega Spottorno, pretendía enlazar con el ambiente intelectual anterior a la guerra civil; *Cuadernos para el Diálogo*, dirigida por el ex-ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez³⁶.

A la par del cambio socio-político que se inicia en 1962 se da en España un cambio en el panorama literario³⁷, que tiene como consecuencia inmediata el abandono paulatino de la literatura social que había dominado desde la década anterior. Santos Sanz Villanueva apunta el fracaso ideológico y la degradación estética como las dos causas fundamentales que provocan el abandono de la literatura social en los primeros años sesenta:

Se comprendió que sobre la persona no actúan únicamente determinantes socio-económicos. Pero sobre todo, se percibió la inutilidad de una estética que había fracasado por sus dos flancos principales: era estéril como vehículo de concienciación y de agitación política y, por tanto, resultaba injustificable la degradación artística que se había postulado en virtud de esos objetivos extraliterarios³⁸.

Pese a esta opinión, habría que cuestionar en profundidad si el abandono de la literatura social en los primeros

años sesenta se produjo por su fracaso tanto estético como ideológico, o si fue la consecución de sus objetivos establecidos lo que motivó el abandono de una estética triunfante. Para evaluar el fracaso ideológico de la literatura social habrá que tener en cuenta cuáles fueron sus focos de atención programáticos:

Los focos de atención de este pujante movimiento intelectual son especialmente dos: a) Poner de manifiesto la crisis de la sociedad burguesa en todos sus aspectos, destacando la imposibilidad de continuar manteniéndola, de continuar defendiendo sus estructuras tras el derrumbe que se avecina, y b) testimoniar la situación del proletariado, las razones de sus protestas y reivindicaciones³⁹.

Es decir, el primer foco de atención de la literatura social es concienciar a la burguesía de la realidad social, mientras que el segundo foco se centra en dar testimonio de la opresión del proletariado. Ambos objetivos, combinados con otros elementos extra-literarios, pretendían producir un cambio profundo en la sociedad española, cambio que a partir de 1962 tendrá sus primeras manifestaciones en el fortalecimiento de los movimientos obreros y en las huelgas de Asturias, País Vasco, Cataluña, etc. Por otro lado, la concienciación de la burguesía española de la necesidad de un cambio profundo en la sociedad se manifestará principalmente en las revueltas estudiantiles de los años sesenta. Una vez conseguidos ambos objetivos, la literatura social perderá su base de protesta, puesto que ésta era fundamentalmente

la *concienciación* social y no la *acción* social. La literatura social había conseguido su papel concienciador de la sociedad; la acción requería una actuación extraliteraria.

Por otra parte, los dos objetivos ideológicos planteados por la literatura social, la concienciación de la burguesía y el testimonio de la situación proletaria, encuentran una relativa solución a lo largo de los años sesenta: por un lado, la sociedad burguesa, consciente de su estado de crisis, se encamina al reconocimiento de las minorías marginales y a la crítica del poder central que sustenta⁴⁰; por otro, la situación del proletariado español mejora a lo largo de los años sesenta satisfaciendo muchas de sus reivindicaciones económicas, que eran la causa principal de su protesta.

Una vez alcanzados los objetivos ideológicos propuestos, la literatura social comienza a distanciarse de los presupuestos estéticos que habían sostenido dicha ideología, en un cambio que le llevará a un ensimismamiento de la creación literaria, un retorno a las bases imaginativas de la creación artística. En poesía, libros publicados entre 1962 y 1964, como *Invasión de la realidad*, de Carlos Bousoño, o *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro, adelantan un cambio literario hacia el formalismo⁴¹ que se hará general en el segundo lustro de la década, con el paralelo abandono de la literatura "de contenidos". La novela española sufre

también un cambio importante en los años sesenta que se lleva a cabo en dos etapas: una primera etapa, que establece el primer cambio estético, se determina en torno a 1962, con la publicación de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, y *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa; el segundo momento de cambio lo determina la aparición en 1966 de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, y *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé. Fundamental para este cambio de gusto literario que se lleva a cabo durante los años sesenta será el criterio editorial de Carlos Barral y José María Castellet que se verá reflejado en los libros publicados en Seix-Barral, con una preferencia absoluta por la literatura de tipo formalista: la novela del *boom* hispanoamericano, la nueva novela del objetivismo francés, la recuperación de algunos escritores españoles del exilio, las teorías del formalismo ruso y del estructuralismo de Roland Barthes, etc. Este cambio estético que se llevaba a cabo en España en los años sesenta estaba sustentado por una muy precisa "teoría literaria", que ponía su énfasis en el análisis formal de la creación artística:

Ha de subrayarse que la nueva tendencia venía acompañada de una "teoría" literaria que, a su vez, se apoyaba en -y remitía a- escritores y críticos cuyos nombres y tesis básicas acerca de la literatura y el lenguaje se repetían una y otra vez, de manera casi encantatoria, en conferencias, artículos de periódicos y entrevistas: Pound, Lowry, Musil, Breton, Borges, Lewis Carroll, Hölderlin,

Octavio Paz...; y, andando el tiempo, estructuralismo, formalismo ruso, Roland Barthes⁴².

Si bien el panorama descrito afecta al desarrollo cultural español durante los años sesenta, es indudable que un nuevo elemento había de cambiar profundamente la formación cultural de los jóvenes españoles durante esa década: la presencia de los *mass-media*⁴³. La aparición de la televisión en la mayor parte de los hogares medios españoles traería una serie de consecuencias importantes para la formación de las jóvenes generaciones⁴⁴: la destrucción de la conciencia crítica, la uniformación de los individuos, la sustitución del carácter reflexivo por un carácter accional, la sustitución de la formación literaria por la formación visual, la creación constante de mitos, etc. Junto a la tradición literaria, los medios de comunicación de masas pasarán a formar parte de la formación cultural de la juventud española durante los años sesenta.

El movimiento hacia la liberalización cultural e intelectual que se advierte en la sociedad española de los años sesenta tiene su correspondencia en la ligera apertura en la política cultural que se lleva a cabo desde el gobierno franquista. La aprobación en marzo de 1966 de la *Ley de Prensa e Imprenta*, que venía a sustituir a la dictada en 1938, suponía un paso importante en esta apertura cultural. La ley suponía la eliminación de la censura previa⁴⁵ y, por lo tanto, la libertad de expresión absoluta, mientras no se atentase

contra los Principios Fundamentales del Movimiento. Por el contrario, la eliminación de la censura previa hizo que cobrara más importancia entre los escritores y periodistas la *autocensura*, un fenómeno que venía desarrollándose desde la instauración del régimen político en 1939. La aprobación de la nueva ley trajo, a pesar de todo, una relativa apertura informativa en los periódicos y la incorporación a los fondos de algunas editoriales de algunos de los autores que habían estado prohibidos por el régimen político. No obstante, el optimismo duró poco y en un corto espacio de tiempo se empezaron a ver las restricciones de la Ley: multas, suspensiones y secuestros de periódicos. En 1968, la restricción informativa será legislada por la *Ley de Secretos Oficiales*, que permitía censurar todo aquello que se considerase como secreto de Estado. Que la apertura intelectual e informativa que el régimen había iniciado en 1966 era tan sólo aparente, lo vendría a confirmar en 1972 el cierre y posterior demolición del diario *Madrid*, de Rafael Calvo Serer, tras las muchas sanciones recibidas. En 1972, el gobierno franquista trataba de volver a las restricciones informativas y culturales que habían caracterizado el período anterior a 1966, pero la sociedad española había avanzado enormemente aprovechando ese breve momento liberalizador. En consecuencia, se abría una nueva disociación entre la masa intelectual española y el régimen franquista:

mientras aquélla se acercaba vertiginosamente a Europa, éste caminaba muy lentamente en su política de acercamiento europeo.

La oposición

Los años sesenta se caracterizan por un reordenamiento y una reunificación de las fuerzas de oposición españolas al régimen franquista. A pesar del aburguesamiento de las clases proletarias, el movimiento obrero incrementó considerablemente su número de afiliados durante la década y Comisiones Obreras, sindicato nacido de las huelgas asturianas en los primeros años sesenta, se irá introduciendo paulatinamente en el marco sindical diseñado por el régimen. Por otro lado, el movimiento estudiantil había demostrado su fuerza en las revueltas universitarias de los años cincuenta y en la nueva década resurgiría con renovada fuerza frente a un S.E.U. cada vez más debilitado. Por último, el abrazo de Munich entre el democristiano Gil Robles y el socialista Rodolfo Llopis señala el acto de unión de la oposición anti-franquista en el exilio. Estos tres hechos fundamentales harían replantear durante los años sesenta las posiciones que ocupaban tanto el gobierno como la oposición dentro de la realidad social española, cuál era el verdadero dominio

de cada uno de ellos y cuáles las posibilidades de llevar a cabo un asalto efectivo al poder.

Entre 1953 y 1955 se inicia un período importante en el desarrollo político y social de la España franquista, al mismo tiempo que en la oposición al régimen instaurado. En estos años Franco había conseguido el reconocimiento y el apoyo internacional necesarios para asegurar la estabilidad del régimen presidido por él. Por su parte, la oposición anti-franquista empieza a comprender que no se puede derrotar al dictador prolongando un bloqueo económico y político internacional que, de hecho, se empezaba a resquebrajar ya y que no hacía sino aumentar la penuria del pueblo y de las clases más desfavorecidas. Los resortes del cambio político tendrían que surgir del interior de España, y, desaparecido prácticamente el movimiento *maquis*, la única posibilidad de hacer efectivo ese cambio era a través de la concienciación política de las clases obreras y de los movimientos estudiantiles. Los enfrentamientos universitarios del curso 1955-1956 revelarán al gobierno franquista este importante cambio de actitud en la oposición al régimen:

La oposición ya no podría ser despreciada y reducida a una conspiración de exiliados, y tampoco estaba limitada a la clase trabajadora. Los estudiantes universitarios procedían de respetables familias burguesas⁴⁶.

1962 señala otro momento importante de cambio en las posiciones establecidas entre el gobierno y la oposición democrática. Por un lado, este cambio se revela en la oposición en el exilio, que, reunida en sus diversas facciones los días 7 y 8 de junio en Munich, acuerda renunciar a un cambio revolucionario y sitúa sus pretensiones, ignorando la radicalidad de diversos grupos, en la instauración de un sistema democrático. Por otro lado, el movimiento obrero iba cobrando cada vez más fuerza y, en abril de 1962, se inicia una huelga en la minería asturiana que pronto se extiende al País Vasco, durante más de tres meses. La reacción del gobierno no se hizo esperar y aplicó en mayo el "estado de excepción" a las dos regiones.

También se producen cambios importantes en 1962 en la oposición armada al franquismo. Si para esas fechas el *maquis* ha sido destruido completamente como movimiento de oposición rural por la continua represión de la Guardia Civil, el ámbito urbano, con su rápido desarrollo, empieza a ser el núcleo de las actuaciones de la oposición armada, que pasan a manos de los activistas anarquistas. Julián Grimau es detenido en noviembre de 1962 y condenado a muerte. Junto a él, en 1963, serán ejecutados también los anarquistas Granados y Delgado, por atentado terrorista con explosivos. Las ejecuciones llevadas a cabo en 1963 enturbian el aspecto del nuevo gobierno, que acaba de acceder al poder. Pero pronto la

apuesta del desarrollismo da una nueva estabilidad al franquismo y para 1964 la oposición del movimiento obrero y la oposición armada cesan en la radicalidad de sus acciones, puesto que

en 1964 ya no cabía concebir el régimen como la criatura de una camarilla reaccionaria al frente de una economía pobre. El bienestar -por limitado que fuera- ampliaba el área de apoyo y la marcha hacia el poder tendría que ser larga⁴⁷.

Si el aumento de las posibilidades económicas provocó el aburguesamiento de las clases proletarias y el decrecimiento paulatino de su actividad en la oposición al franquismo, también provocó el acceso a la Universidad de un mayor número de estudiantes que, a partir de 1965, tomarán el relevo en la oposición al régimen. En febrero de ese año se inician las revueltas universitarias y se organizan diversas manifestaciones desde la Facultad de Letras de la Universidad Complutense. La represión policial de los manifestantes hace que los conflictos estudiantiles se propaguen por todas las universidades del país. Estos conflictos universitarios acarrearán dos consecuencias inmediatas: por un lado, se intenta reestructurar el S.E.U., que había quedado muy debilitado desde las revueltas universitarias de 1955-1956; por otro, se procede al cese fulminante de los profesores Tierno Galván, Aranguren, García Calvo, Montero Díaz y Aguilar Navarro, que, de un modo o de otro, habían respaldado las protestas estudiantiles madrileñas.

Sofocados los disturbios de 1965, en enero de 1966 se intenta crear en la Universidad de Barcelona el Sindicato Democrático de Estudiantes de Barcelona. La Policía disolverá la reunión estudiantil y se reiniciarán los disturbios universitarios primero en Barcelona y luego en Madrid, extendiéndose más tarde a la mayor parte de las universidades españolas. En esos mismos meses, acusados de participación en una reunión ilegal universitaria serán encarcelados los escritores Dionisio Ridruejo, Alfonso Sastre, Armando López Salinas, José Manuel Caballero Bonald y José M^a. Moreno Galván. Las revueltas universitarias de mayo de 1968 se adelantan en España al mes de marzo y obligarán al gobierno al cierre de varios centros. En los años siguientes, la Universidad española se convertirá en un núcleo de continua protesta contra el régimen franquista y el movimiento universitario será uno de los más activos en la oposición.

La oposición armada al franquismo, en manos de los anarquistas en los primeros años sesenta, sufre un rebrote en el segundo lustro de la década y en los primeros años setenta con la aparición de dos nuevos grupos terroristas: E.T.A. (Euskadi Ta Askatasuna) y F.R.A.P. (Frente Revolucionario Anti-Patriótico). Las acciones terroristas aumentan en número y en importancia: en 1966, los anarquistas secuestran en Roma a Monseñor Ussía; en 1968, E.T.A. perpetra sus primeros atentados con víctimas mortales y, a partir de ese momento,

sustituye en la oposición armada a los anarquistas; en 1970, E.T.A. secuestra al cónsul alemán Eugenio Beihl en San Sebastián, etc.

Ante los continuos brotes de violencia y el estado de agitación existente en la sociedad española, el Consejo de Ministros decreta un nuevo "estado de excepción" en 1969. El cierre del diario *Madrid* en 1971 supondrá un duro golpe a la oposición más o menos tolerada por el régimen y supondrá un cambio en la actitud de éste en una regresión del proceso liberalizador iniciado años atrás. El bienio 1972-1973 supondrá un período de extrema tensión en la sociedad española. Los continuos conflictos universitarios dan muestras de la vitalidad del movimiento estudiantil. La oposición armada de E.T.A. muestra su mayor actividad en 1973: en enero, secuestra al industrial Huarte; Eustaquio Mendizábal, el cerebro del secuestro, morirá en mayo en un enfrentamiento con la policía. El 20 de diciembre de 1973, un atentado de E.T.A. acaba con la vida del almirante Carrero Blanco, presidente del gobierno franquista, con lo que la oposición armada trata de demostrar la debilidad de un estado que, tras la apertura de los años sesenta, cada vez se radicalizaba más en sus presupuestos dictatoriales. El movimiento obrero, por su parte, se ve golpeado por las duras sentencias que se imponen a los dirigentes de Comisiones Obreras en el Proceso 1001, y la oposición moderada ve cómo desaparece

el diario *Madrid* con la voladura del edificio que lo había albergado.

Varios de los cuatro grupos de oposición interna al franquismo (movimiento obrero, movimiento estudiantil, oposición armada y oposición tolerada) se hallaban divididos en dos tendencias ideológicas fundamentales que les llevaban a proponer bien un cambio moderado coyuntural, bien un profundo cambio social revolucionario:

Hay, desde luego, centros de elaboración ideológica y sectores de intelectualidad que están enteramente divorciados de un régimen que no quiere llamarse fascista, pero que conserva rasgos de seguirlo siendo; socialmente hablando, esas corrientes ideológicas se encaminan tan sólo a un cambio "coyuntural" o político, y no a un cambio social. (...) Otro proyecto de alternativa, mucho más vigoroso en esta época, plantea una salida radicalmente opuesta a la crisis de la hegemonía, porque intuye ya el cambio estructural de base, el relevo del bloque dominante⁴⁸.

Dentro de este panorama, ¿qué puesto ocupa la oposición anti-franquista en el exilio? La oposición en el exilio había ido perdiendo fuerza paulatinamente desde 1955. El reconocimiento internacional del régimen franquista venía a negar la posibilidad de transplantar un gobierno y un sistema de partidos en su estructura íntegra desde el exilio, tras el supuesto derroque de Franco. Los políticos de la oposición en el exilio quedarán como figuras representativas de una legitimidad democrática que sólo se podría imponer mediante un cambio desde dentro de España. Su función fundamental desde 1955

será abastecer a los movimientos opositores internos con dinero, ideología y demás apoyos, para que éstos promuevan el cambio: el movimiento obrero y una parte importante del movimiento estudiantil serán apoyados por los partidos de izquierda, en especial por el Partido Comunista de España; los grupos moderados estarán apoyados por los partidos demócrata-cristianos, liberales y monárquicos; la oposición armada de E.T.A. recibirá el apoyo del nacionalismo vasco.

EL OCASO DEL FRANQUISMO: 1973-1975

Sin lugar a dudas, 1973 señala el comienzo del ocaso final del franquismo, pues en ese año coinciden dos sucesos de singular importancia y de distinta naturaleza que hacen entrar al régimen en una crisis profunda, paralela a la decadencia física del dictador. Por un lado, la repentina subida de los precios del petróleo sumirá a todo el mundo occidental en una profunda crisis económica y, en España, el desarrollismo de los años sesenta, en su dimensión política e ideológica, se verá descabezado de su fundamento económico. Si la crisis del petróleo provoca el descabezamiento económico del régimen franquista, el asesinato del almirante Carrero Blanco provoca su descabezamiento político, pues en él se veía al mantenedor del ideal franquista más allá de la vida del dictador:

Carrero era el Régimen. Y algunos empiezan a pensar si en el actual estado de salud del Caudillo, que acusa una decadencia física evidente, Carrero no era más imprescindible que nunca dentro del esquema de la permanencia⁴⁹.

Ambos sucesos acarrearán una serie de consecuencias importantes para España en el último período del régimen

franquista. La primera consecuencia política de la muerte de Carrero Blanco es el nombramiento de Carlos Arias Navarro como nuevo presidente del gobierno. La sustitución en la jefatura del gobierno de un militar por un civil hacía esperar cambios profundos en las disposiciones del nuevo gobierno. En efecto, en el discurso leído ante las Cortes el 12 de febrero de 1974, Arias Navarro propone un aperturismo político dentro de los límites del régimen. En el nuevo gobierno de Arias Navarro no habrá ya tecnócratas del Opus Dei, quizá como castigo al impulso de una economía consumista que entraba en ese momento en crisis mundial, sino propagandistas católicos⁵⁰. Así, la crisis económica producida por la subida de los precios del petróleo y la salida de los tecnócratas del gobierno marcaban el fin de la etapa desarrollista y el comienzo de una etapa caracterizada económicamente por la inflación y el desempleo creciente. Las clases proletarias ven amenazadas en ese momento las conquistas económicas y sociales alcanzadas en la etapa desarrollista, y consecuentemente el movimiento obrero vuelve a su actividad como oposición al régimen político, cobrando una vitalidad semejante a la que había conseguido en los primeros años sesenta.

Pero la muerte de Carrero Blanco revela también una crisis dentro del propio régimen, con un enfrentamiento cada vez más radical entre las *familias* franquistas. La ligera apertura política que suponía el "espíritu del 12

de febrero" provocará nuevos enfrentamientos en el seno del franquismo:

Por una parte estaban los *aperturistas*, los reformistas de dentro del régimen que creían que sólo una "apertura" del mismo podría contener las protestas y presiones de una sociedad que había llegado a parecerse a las de Europa, a la que tan ansiosos estaban por unirse. Por la otra, los inmovilistas del *búnker*. Para ellos (...) toda reforma parcial de la estructura elaborada a partir de 1939 ponía en peligro el conjunto⁵¹.

Fuera de estos dos grupos quedaba la oposición al régimen, cuyas ramas más moderadas esperaban que el aperturismo anunciado triunfara y abriera nuevos caminos, mientras que las facciones más radicales esperaban que esta apertura llevara a una democracia real.

Nada más iniciarse su gestión, al gobierno Arias se le plantearon dos problemas que desalentaron rotundamente a quienes habían querido ver alguna vía de reforma en el aperturismo anunciado: por un lado, los anarquistas Salvador Puig Antich y Heinz Chez son condenados a morir y ejecutados en el garrote vil; por otro, el obispo de Bilbao, Añoberos, es acusado de atentar contra la unidad nacional de España en una homilía y se le recluye en arresto domiciliario. Pese a las promesas aperturistas de Arias Navarro, el gesto duro del régimen franquista no se había alterado. A fines de 1974, se aprueba el *Estatuto de Asociaciones Políticas*, que era el reflejo del espíritu aperturista del 12 de febrero. Pero el nuevo Estatuto no convenció a nadie, pues desde las filas más

conservadoras se pensó que era una deserción de los principios del régimen, mientras que desde la oposición se vio como un cambio mínimo. Precisamente el Estatuto de Asociaciones señalará el comienzo del fin del espíritu aperturista que había guiado al gobierno de Arias Navarro:

 Cuando a la hora de regular el asociacionismo político se eligió la vía más restrictiva posible, quedó claro que las fuerzas ajenas al sistema continuarían excluidas. La gran incógnita de las primeras semanas del año es si algunos sectores aperturistas y reformistas del Régimen se decidirán o no a utilizar el nuevo cauce de participación⁵².

El 29 de octubre de 1974 se produce una crisis ministerial con la dimisión de los ministros Pío Cabanillas y Barrera de Irimo, a los que acompañaron un grupo de altos funcionarios de la Administración, todos ellos caracterizados por ser los mayores representantes del espíritu aperturista del gobierno Arias. Por otro lado, los continuos conflictos universitarios tuvieron su contestación en el cierre de la Universidad de Valladolid. En abril de 1975, la situación de continua tensión social y política que sufre el País Vasco provoca un nuevo "estado de excepción". El espíritu aperturista que había promulgado Arias Navarro al constituir su primer gobierno había fracasado completamente.

Ante el fracaso del aperturismo de Arias Navarro, surgen, mediado el año 1975, dos agrupaciones políticas con el ánimo de llevar a cabo la transición democrática,

ante la enfermedad cada vez más acentuada de Franco: la Junta Democrática, reunida en torno al P.C.E., y la Plataforma de Convergencia Democrática, que agrupa a partidos y agrupaciones políticas de muy diverso signo.

Tanto la Junta como la Plataforma se decantaron por una *ruptura* que exigía la amnistía total, las libertades democráticas y unas elecciones libres.

Aislado entre las agrupaciones *rupturistas* que aguardaban su momento en el exilio, y los reformistas sinceros que en España repudiaban por su escaso alcance el Estatuto de Asociaciones, Arias debía darse por fracasado⁵³.

La respuesta del régimen a las peticiones de los grupos democráticos fue radical: en septiembre de 1975 cinco terroristas eran fusilados. Dos meses después, el 20 de noviembre, Franco moría.

El régimen político había demostrado a lo largo de sus últimos quince años de existencia su incapacidad de autotransformarse, y los "buenos gestos", que no pretendían sino afianzar al propio sistema en sus fundamentos, no consiguieron evitar las peticiones de verdaderas libertades democráticas. A la muerte del dictador se abrirá un período de expectación democrática bajo el reinado de Juan Carlos I.

LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE JUAN CARLOS I

A la muerte de Franco, la Jefatura del Estado pasa a manos del rey Juan Carlos I, según se había acordado con don Juan de Borbón en 1948 y tal como había sancionado la *Ley de Sucesión*. El reinado de Juan Carlos I abre un nuevo período en la vida española, que, de un modo o de otro, produce un cambio cultural⁵⁴ que se había venido elaborando desde los años sesenta. Los años sesenta habían abierto una nueva disociación, una brecha irrestañable, entre la masa intelectual del país y las directrices políticas que señalaba el régimen. Los intelectuales españoles olvidaron un enfrentamiento ideológico que los paralizaba en el tiempo, para proceder, ignorando el propio sistema franquista, en un camino que les facilitaba la integración cultural en Europa, aunque la integración política y económica no se hubiera llevado a cabo aún⁵⁵. La muerte del dictador no vino sino a confirmar con los hechos un estado de conciencia que, pese a los acontecimientos de los últimos años, estaba plenamente implantado en la mayor parte de la sociedad española desde diez años atrás. Al mismo tiempo, la muerte de Franco venía a coincidir

aproximadamente con una crisis artística y cultural en la búsqueda de nuevos rumbos. Las tendencias artísticas que se habían venido implantando desde los años sesenta empezaban a mostrar en torno a 1975 síntomas evidentes de agotamiento y desgaste, que se manifestarán en la búsqueda de una serie de perspectivas nuevas a partir de 1977 aproximadamente⁵⁶.

Desde un punto de vista político, los primeros años del reinado de Juan Carlos I pueden dividirse en tres etapas diferentes: el primer período se extendería desde la muerte de Franco hasta el referéndum constitucional y las primeras elecciones democráticas de 1977; el segundo período se inicia con el gobierno de U.C.D. de 1977 y concluye con el triunfo socialista de 1982; la victoria del P.S.O.E. en las elecciones de 1982 marca el inicio de un nuevo período en la España democrática.

Desde la muerte de Franco hasta el referéndum

El rey Juan Carlos había sido educado bajo la supervisión de Franco y siguiendo un plan de estudios, combinación de enseñanzas políticas y militares, diseñado por el mismo general, de modo que, de esta manera, quedase asegurada la continuación del sistema instaurado tras la guerra civil. Más aún, siendo príncipe, don Juan Carlos había tenido que jurar fidelidad a los Principios

del Movimiento ante las Cortes y el Generalísimo. Pero, pese a que todo apuntaba a la continuación del régimen instaurado por el dictador, en lo que habría de considerarse un franquismo sin Franco, el rey, educado por su padre en los principios democráticos, intentó conjugar los consejos de éste con los compromisos adquiridos con el general muerto, para hacer del sistema heredado una democracia nueva que siguiera los modelos de los sistemas europeos y especialmente los de las monarquías democráticas del Reino Unido y de Suecia.

Una cierta voluntad de no romper totalmente las ataduras con el régimen anterior se vio en la continuidad de Carlos Arias Navarro como presidente del nuevo gobierno bajo la monarquía. A él le encargó el rey la planificación de la apertura política en el desarrollo del espíritu aperturista que había presidido los primeros meses del anterior gobierno Arias. Sin embargo las tensiones internas se manifestaron desde el primer momento:

Los temores de Arias a una reacción del llamado "búnker" (...) pero también sus propias convicciones, le hicieron atenerse a una línea de evolución tan tímida y alicorta, que, sin ganarle en absoluto benevolencia alguna de la oposición inmovilista, le situó en clara divergencia con los ministros más decididos a la reforma⁵⁷.

Así, el proyecto de reforma planteado por Arias Navarro no consiguió convencer a nadie y fracasó en el pleno de las Cortes convocado el día primero de julio de 1976. El

fracaso de la reforma propició la dimisión de Arias Navarro, siendo designado como jefe de gobierno Adolfo Suárez el día siete de ese mismo mes.

El primer gobierno presidido por Adolfo Suárez, que culminará con las primeras elecciones democráticas celebradas el 15 de junio de 1977, se planteará dos objetivos principales. Por un lado, el gobierno llevará a cabo la realización de un plan para la reforma efectiva del sistema político que abra el camino hacia la democracia real. Este primer paso culminará con el referéndum sobre la reforma política celebrado el 15 de diciembre de 1976. Por otro lado, el primer gobierno Suárez llevará a cabo la legalización de los partidos políticos en un proceso que culminará en las elecciones democráticas del 15 de junio de 1977. El proceso democrático de legalización de los partidos políticos obtuvo un resonado triunfo con la inscripción en el registro de partidos políticos del Partido Comunista de España el 9 de abril de 1977. La legalización del P.C.E. ponía de relieve: por un lado, que existía una profunda voluntad de que el sistema iniciado fuera una democracia real y efectiva que admitiera a todos los partidos políticos; por otro lado, que, tras casi cuarenta años de ilegalidad y de actividad clandestina, el P.C.E. estaba preparado para acatar el sistema democrático.

Pero, si el primer gobierno de Suárez avanzaba decididamente hacia la consolidación de la democracia,

las fuerzas de oposición al franquismo continuaban sus acciones más allá de la muerte del dictador. Las acciones del terrorismo de fundamentación ideológica izquierdista (E.T.A., F.R.A.P. y G.R.A.P.O.) se ven incrementadas por las que llevan a cabo grupos de ultra derecha (Guerrilleros de Cristo Rey, los acontecimientos de Montejurra, etc.). El movimiento estudiantil sigue su lucha en la Universidad exigiendo la democratización real y la autonomía universitaria, al mismo tiempo que los profesores empiezan a pedir la "libertad de cátedra". El movimiento obrero, que había recuperado gran parte de su actividad en los primeros años setenta con la crisis desarrollista, consigue el derecho de huelga en los primeros meses de 1976 y organiza grandes manifestaciones cuando el desempleo y la crisis comienzan a sentirse con mayor virulencia. Los enfrentamientos con la policía en las huelgas de marzo de 1976 en Vitoria costaron cinco muertos entre los trabajadores, en un intento de mantener el orden mediante los métodos del anterior régimen.

Con la llegada de la democracia se inicia la hora de los homenajes a aquellos personajes de la cultura que habían servido como emblemas a la resistencia anti-franquista. Es la hora de los homenajes a García Lorca, a Antonio Machado o a la Generación del 27, entre otros. Pero también es la hora del retorno de los personajes que habían permanecido exiliados durante la dictadura. Vuelven políticos emblemáticos, como Tarradellas,

Leizaola o Dolores Ibarruri, y también escritores y artistas, como Rafael Alberti.

Un fenómeno cultural de singular importancia para la vida social de la nueva España democrática se produce en este período: el nacimiento del diario *El País* en mayo de 1976. *El País* se convertirá en los primeros años de la democracia en el máximo ejemplo de la libertad de prensa y a su vez será el impulsor de una nueva cultura "oficial". La cultura de los Zuloaga, Pemán, Calvo Sotelo, Velázquez, El Greco, etc. emblemática por la prensa franquista, será sustituida por la cultura de los More, Munch, Sartre, Benet, Juan Goytisolo, Tapies, Savater, Grass, Böhl, etc., impulsada por *El País*. Por otra parte, el análisis de los principales accionistas del nuevo periódico permite distinguir cuatro grupos diferentes, más allá de sus afinidades financieras, que componen el nuevo *establishment* cultural:

1) La familia impulsora del diario (José Ortega Spottorno, hijo de José Ortega y Gasset, y algunos de sus parientes), junto a sus colaboradores asociados a las otras empresas editoriales. (...) *El País* va a ser, por encima de todo, un periódico liberal. (...)

2) Los políticos de la derecha "civilizada" en sus "familias" de franquismo evolucionista, catolicismo moderado, tecnocratismo y antigua oposición moderada al franquismo. (...)

3) Los miembros de lo que podríamos llamar *república de los catedráticos* universitarios. (...)

4) Algunos representantes de la industria editorial. (...)

5) Una serie de *intelectuales consagrados*, algunos de izquierdas, pero bien situados, generalmente conectados con alguno de los círculos anteriores y frecuentes colaboradores del diario. (...)

El factor común que los une es que en sus respectivos gremios son personas establecidas, con buena posición de partida, a los que les suenan los duros, dicho sea en su homenaje⁵⁸.

En consecuencia, a través de *El País* se consigue institucionalizar una nueva cultura "oficial", un nuevo producto cultural que se proyecta y publicita desde las páginas del periódico y que los diversos grupos de accionistas, dentro de su actividad en el mundo laboral, se encargan de sancionar como producto válido. La nueva cultura "oficial" cuenta de esta manera con los resortes necesarios para establecerse en el nuevo sistema político. Por otra parte, la extracción social de los diversos grupos de accionistas asegura el inmovilismo social e intelectual a través del periódico. Como en el franquismo, la burguesía continúa siendo la clase hegemónica que impone los gustos predominantes, la que domina el ámbito cultural e intelectual y, a través de él, impone la nueva cultura y la nueva sociedad.

Si la aparición de *El País* constituye el fenómeno cultural más influyente en el período 1975-1977, el acontecimiento cultural más sobresaliente que concita la atención de los intelectuales españoles es la concesión del Premio Nobel de Literatura a Vicente Aleixandre, que provocará los homenajes de gran parte de los escritores más jóvenes⁵⁹. En Vicente Aleixandre, la Academia Sueca premiaba toda la labor poética e intelectual de la Generación del 27, así como su decidida defensa de la democracia y su posición en contra de la dictadura

durante el franquismo. La Academia Sueca sancionaba así el enlace que la nueva España pretendía llevar a cabo con el espíritu intelectual que había dado origen a la II República.

Desde el gobierno de U.C.D. de 1977 hasta el gobierno del P.S.O.E. de 1982

Las Cortes surgidas de las elecciones de junio de 1977 se atribuyeron desde el principio un carácter constituyente; deberían elaborar la primera Constitución democrática desde 1939. Entre junio y diciembre de 1977 se elaboró la nueva Constitución y el 15 de diciembre se sometió a referéndum, siendo aprobada por amplia mayoría, aunque algunas importantes bolsas de votantes decidieron abstenerse. El nuevo año traería la promulgación de la nueva Constitución y su sanción por el rey.

Si la elaboración del texto constitucional se llevó la mayor parte de los esfuerzos del gobierno de U.C.D. (Unión de Centro Democrático), lo cierto es que el nuevo gobierno tuvo que enfrentarse también a dos problemas fundamentales para el nuevo estado democrático: el problema económico y el problema autonómico. El Ministro de Economía, Enrique Fuentes Quintana, elaboró un plan económico especial con el fin de superar la crisis iniciada en 1973 y que en España había tenido unas

consecuencias más agudas que en el resto de los países occidentales. El plan de Fuentes Quintana se fundaba en cuatro puntos básicos: "a) Establecimiento de un cambio realista de la peseta. b) Ruptura con la tradición fiscal española carente de sentido social. c) Moderación de las tasas de incremento salarial. d) Especial atención al paro obrero"⁶⁰. Los "pactos de la Moncloa" firmados en octubre de 1977 vinieron a confirmar la voluntad de una profunda reforma económica llevada con una "paz social" general que acabara definitivamente con la crisis.

Con respecto al problema autonómico, el gobierno dio los primeros pasos para otorgar un estatuto de autonomía amplio al País Vasco y a Cataluña, pero esta labor se abandonó hasta la siguiente legislatura.

Promulgada y sancionada la Constitución, las Cortes se disolvieron en noviembre de 1978, siendo elegidas de nuevo el 3 de marzo de 1979. Las elecciones de 1979 otorgaron de nuevo un voto mayoritario a U.C.D. y Adolfo Suárez se constituyó de nuevo en presidente del gobierno. Como tarea pendiente de la legislación anterior, la elaboración de los estatutos de autonomía del País Vasco y Cataluña es lo primero que se lleva a cabo, siendo aprobados durante ese mismo año por las respectivas autonomías.

Pese a haber obtenido la mayoría de votos en las elecciones del 79, el tercer gobierno de U.C.D. se enfrentaba a una serie de problemas de orden nacional que

tenía que resolver, al mismo tiempo que la coalición sufría una serie de tensiones en su estructura interna. Cuatro son los problemas de orden nacional que se le plantean al nuevo gobierno de Adolfo Suárez: la creciente espiral de violencia en el País Vasco; la crisis económica; la inseguridad ciudadana y el aumento del paro y la delincuencia; y la extensión creciente de los movimientos anti-democráticos, con fuerte asentamiento en las fuerzas armadas. Las tensiones en la estructura interna de U.C.D. se podrían reducir a tres fundamentales: tensión entre social-demócratas y demócrta-cristianos; ofensiva de la oposición del P.S.O.E. (Partido Socialista Obrero Español); confrontación en cuanto al plan económico social y al plan de estructuración autonómica.

La crisis interna de la coalición política se resolverá en enero de 1981 con la dimisión de Adolfo Suárez al frente de la presidencia de U.C.D. y de la presidencia del gobierno. La coalición trató de mantener unidas a las fuerzas en tensión separando la presidencia del partido, que recayó en Agustín Rodríguez Sahagún, y la presidencia del gobierno, cuyo candidato será Leopoldo Calvo Sotelo. En la votación de las Cortes para la aprobación del candidato a presidente de gobierno, celebrada el 23 de febrero, irrumpirá un grupo de guardias civiles a las órdenes del teniente coronel Tejero, en un intento de golpe de estado militar, apoyado

desde diversas instancias de las fuerzas armadas. La intervención del rey a favor del sistema democrático instaurado hizo deponer las armas a los golpistas al día siguiente.

El intento de golpe de estado del 23 de febrero tuvo tres consecuencias inmediatas: en primer lugar, consolidó el prestigio democrático del rey; en segundo lugar, afianzó momentáneamente el gobierno de Calvo Sotelo; por último, provocó una recomposición del consenso democrático bajo nuevas fórmulas⁶¹. El gobierno formado por Calvo Sotelo no consiguió de todas formas agotar la legislatura completa, convocándose elecciones generales para el 28 de octubre de 1982. A pesar del fracaso del golpe de estado del 23 de febrero, unos días antes de las elecciones generales de 1982 se descubrió una nueva trama militar con la intención de dar un golpe de estado el día anterior a las votaciones. Las elecciones generales del 28 de octubre otorgaron una amplia mayoría al P.S.O.E., que consiguió un total de 202 diputados, casi el doble que su inmediato seguidor A.P. (Alianza Popular), que consiguió 106 diputados. Se instauraba así el primer gobierno socialista desde la II República y se abría un nuevo período en la España democrática aún no cerrado. Varios eran los problemas que se le planteaban al nuevo gobierno socialista: en el plano económico, debía solucionar la crisis económica y el paro creciente; en el plano autonómico, debería dotar de estatuto de autonomía

al resto de las autonomías que aún no lo tenían y solucionar el problema del terrorismo; en el plano internacional, se tendrían que replantear las relaciones con Estados Unidos y con la O.T.A.N.

Culturalmente, el período 1977-1982 se caracteriza por la aparición en el panorama español de nuevos grupos y tendencias intelectuales y artísticas. Si la primera mitad de los años setenta había estado dominada por los ecos del movimiento *hippy*, a partir de 1977 empiezan a llegar a España las nuevas tendencias juveniles que en el mundo occidental se agrupan en torno al movimiento *punk*, nacido ese año en Inglaterra: "La estética de la fealdad, lo negro y lo agresivo es la desesperación del ideal pacifista y bucólico de los sesenta: el punk es el hippie marchito"⁶². Grupos musicales, como *Mecano* o *Alaska y los pegamoides*, adoptan las nuevas corrientes formales extranjeras. En el cine, *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar, abre una nueva etapa para el arte escénico en España y es fiel testigo de los cambios sociales que acontecen. En lo literario, novelas como *El misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza, *Demasiado para Gálvez*, de Jorge Martínez Reverte, o las novelas de la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, señalan un gusto por la novela negra y por una concepción clásica del relato, que vuelve a las raíces del género, abandonando buena parte de la experimentación que había caracterizado la etapa

narrativa anterior. Por su parte, una nueva generación de poetas empieza a hacer entrada en el panorama español en torno a 1977-1980; libros como *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, de Blanca Andreu, o *La lentitud de los bueyes*, de Julio Llamazares, marcan los nuevos gustos de la estética más joven. Con el triunfo del P.S.O.E. en 1982, llegan al poder una serie de intelectuales que habían compuesto la oposición radical al régimen franquista. La "generación del 68", aquella que había llevado a cabo las revueltas universitarias en los años setenta, llegaba por fin al poder casi quince años después del "mayo francés".

Notas al texto

1 Vid. Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Ciencia Nueva. Madrid, 1967. Barthes, Roland; Lefebvre, Maurice y Goldmann, Lucien. *Literatura y sociedad*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1970. Escarpit, Robert. *Sociologie de la littérature*. P.U.F. Paris, 1958.

2 Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Gredos. Madrid, 1962; pág. 112.

3 Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal. *La novela*. Ariel. Barcelona, 1981; pág. 245.

4 Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 17. García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*. Monografías de *Los Cuadernos del Norte*. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13. Domínguez Rey, Antonio. *Novema versus povema*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 8. Otros autores sitúan el año de la crisis de la estética social en 1963: Rubio, Fanny. "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 361-362 (1980); pág. 212-213. Jiménez, José Olivio. "Poética de una nueva promoción lírica. En torno a *Poesía última* (1963) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)" en *Diez años de poesía española 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 110.

5 Vid. Villena, Luis Antonio de. "Lapitas y centauros. (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)" en *Quimera*, n.º 12 (octubre de 1981); pág. 15.

6 Díaz, Elías. "El horizonte intelectual de 1963" en Rico, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*. Edit. Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII, pág. 86.

7 Carr, Raymond. *España 1808-1975*. Ariel. Barcelona, 1984; pág. 698. Allí el historiador anglosajón opina que el período de "agonía del franquismo" se inicia en 1969. En cambio, parece más adecuado situar el inicio del ocaso

franquista en 1973, año en el que coinciden cuatro acontecimientos importantes: la crisis del petróleo, el asesinato de Carrero Blanco, la desaparición del gobierno de los tecnócratas y el endurecimiento del régimen político. Vid. Ruiz, David. *La dictadura franquista 1939-1975*. Naranco. Oviedo, 1978; pág. 147-159. Ubieta, Antonio et al. *Introducción a la Historia de España*. Teide. Barcelona, 1981; pág. 1028-1032.

8 Ruiz, D. *Op. cit.*; pág.137.

9 Vid. Ubieta, A. et al. *Op. cit.*; pág. 1019.

10 Bozal, Valeriano. "La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna" en Rico, F. *Op. cit.*; pág. 42.

11 Ruiz, D. *Op. cit.*; pág. 120. Allí escribe:

La despoblación exterior y la sobreexplotación a que fueron sometidos los trabajadores no cualificados del interior, posibilitaron el fortalecimiento numérico de la problemática clase media española que pasó de representar poco más de la cuarta parte del censo en 1950, a cifrarse en el cuarenta y nueve por ciento en 1969.

12 Bozal, V. *Op. cit.*; pág. 39. Vid. Tuñón de Lara, Manuel (ed.). *Historia de España. España bajo la dictadura franquista*. Labor. Barcelona, 1980; vol. X, pág. 500.

13 Ubieta, A. et al. *Op. cit.*; pág. 1020-1021.

14 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 668.

15 Díaz, E. *Op. cit.*; pág. 92.

16 Vid. Tuñón de Lara, M. *Op. cit.*; pág. 503.

17 Pániker, Salvador. *Conversaciones en Madrid*. Kairós. Barcelona, 1970 (1ª ed. mayo de 1969); pág. 152. Allí, el obispo Casimiro Morcillo declara:

A mí la tesis del sacerdote obrero me parece correcta y hasta necesaria en determinadas circunstancias. En tanto en cuanto el sacerdote no esté requerido para un pleno empleo de su tiempo, en sus funciones del ministerio.

18 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 666.

19 *Ibidem*; pág. 697

20 Vid. *Ibidem*; pág. 691.

21 *Aparentemente*, ya que este desarrollismo presentaba dos errores de base, según Carr, R. *Op. cit.*; pág. 711:

Mientras los salarios reales aumentaban, el ingreso no era redistribuido; la vieja brecha entre las "dos Españas", entre el interior rural estancado y las regiones del triángulo nororiental, las prósperas periferias vasca, levantina y catalana, se acentuó.

22 Véase la opinión de López Rodó acerca del papel desempeñado por el Opus Dei en los gobiernos franquistas en Pániker, S. *Op. cit.*; pág. 327.

23 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 671.

24 Cohn-Bendit, Daniel y Cohn-Bendit, Gabriel. "La batalla de las calles. *C'est pour toi que tu fais la revolution*" en Linares, Andrés (ed.). *Textos de la nueva izquierda*. Castellote editor. Madrid, 1976; pág. 315.

25 Vid. Bozal, V. *Op. cit.*; pág. 43-44.

26 Véanse las declaraciones de Angel Rojo en Pániker, S. *Op. cit.*; pág. 162.

27 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 717.

28 Ruiz, D. *Op. cit.*; pág. 120. Vid. Carr, R. *Op. cit.*; pág. 721-722.

29 "El llamamiento de la Sorbona. La asamblea abierta del 13 al 14 de junio de 1968" en Linares, A. *Op. cit.*; pág. 332. Véanse las opiniones discordantes de Enrique Tierno Galván y de Manuel Fraga Iribarne en Pániker, S. *Op. cit.*; pág. 282-283 y 362.

30 Gorz, André. *Adiós al proletariado. (Más allá del socialismo)*. El Viejo Topo. Barcelona, 1982; pág. 87. Vid. Lasch, Christopher. "Consumo, narcisismo y cultura de masas" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 38 (octubre de 1986); pág. 21.

31 Vid. Carr, R. *Op. cit.*; pág. 721.

32 Gorz, A. *Op. cit.*; pág. 76-77. Vid. Racionero, Luis. *Del paro al ocio*. Anagrama. Barcelona, 1983.

33 Laín Entralgo, Pedro. *Descargo de conciencia (1930-1960)*. Barral editores. Barcelona, 1976; pág. 93.

34 Dutschke, Rudi. "Sobre el anti-autoritarismo" en Linares, A. *Op. cit.*; pág. 295. Allí escribe:

Pero los estudiantes desarrollan una auténtica virulencia sólo cuando se politizan en la lucha anti-autoritaria contra la burocracia dentro del medio de la propia institución universitaria, cuando participan de forma más resuelta en la lucha política en favor de sus necesidades e intereses.

Vid. "Tres levantamientos estudiantiles. (Hull, Mornsey y Essex)" en *Ibidem*; pág. 335-362. Cohn-Bendit, Daniel y Savater, Fernando. "Debate: ¿Qué queda de la revolución?" en *El Urogallo*, n° 13 (mayo de 1987); pág. 14-24.

35 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 693. Véanse las "condiciones para el funcionamiento de la Universidad" expuestas por Agustín Cotorruelo en Pániker, S. *Op. cit.*; pág. 228-229.

36 Díaz, E. *Op. cit.*; pág. 88-92.

37 Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Historia social de la literatura española*. Castalia. Madrid, 1984; vol. III, pág. 187.

38 Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1984; vol. 6/2, pág. 42.

39 Bozal, V. *Op. cit.*; pág. 40.

40 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero". en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 22. Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea)*. Gredos. Madrid, 1981; pág. 135-136 y 577-579.

41 Vid. Sanz Villanueva, S. *Op. cit.*; pág. 42.

42 Blanco Aguinaga, C. *Op. cit.*; pág. 246.

43 Vid. Castellet, J.M°. *Op. cit.*; pág. 20.

44 Vid. Dávila, Luis. "Televisión frente a Literatura" en *Triunfo*, n° 423 (11-VII-1970); pág. 50-54.

45 Vid. Abellán, Manuel L. "Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976)" en *Sistema*, n° 28 (enero de 1979); pág. 75-89.

46 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 688.

47 *Ibidem*; pág. 689.

48 Tuñón de Lara, M. *Op. cit.*; pág. 513-514.

49 70 años de España a través de ABC: 1905-1975. Prensa Española. Madrid, 1978; vol. II, pág. 832.

50 Ruiz, D. *Op. cit.*; pág. 154.

51 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 699.

52 70 años de...; pág. 857.

53 Ubieto, A. et al. *Op. cit.*; pág. 1030.

54 Sanz Villanueva, S. *Op. cit.*; pág. 46-49. Villena, Luis Antonio. "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética novísima)" en *El estado de las poesías...*; pág. 35. Siles, Jaime. "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 11. Jongh Rossel, Elena de. *Florilegium. Poesía última española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982; pág. 21. Vid. García de la Concha, Víctor. "La poesía española actual" en *Boletín Informativo Fundación Juan March*, noviembre de 1983; pág. 3.

55 Vid. Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10. González, Angel. "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 3 (agosto-septiembre de 1980); pág. 5-6.

56 Nicolás, César. "Novísimos (1966-1988): Notas para una poética" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 12.

57 Ubieto, A. et al. *Op. cit.*; pág. 1034-1035.

58 Miguel, Amando de. "El País y el medio intelectual" en Rico, F. *Op. cit.*; pág. 104-105.

59 Véanse las diversas colaboraciones de jóvenes escritores aparecidas en *El País* el día 9-X-1977 (pág. 26-27) y los siguientes.

60 Ubieto, A. *Op. cit.*; pág. 1046.

61 *Ibidem*; pág. 1052.

62 Racionero, L. *Op. cit.*; pág. 93.

Capítulo II:

HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL MÉTODO GENERACIONAL: LA GENERACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968

HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL MÉTODO GENERACIONAL:
LA GENERACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968

EL CONCEPTO DE GENERACIÓN Y LA GENERACIÓN POÉTICA
ESPAÑOLA DE 1968

El concepto de generación

El descrédito en que ha caído el método generacional en los estudios literarios más contemporáneos durante la década de los años sesenta y setenta, no es sino el último reflejo del enfrentamiento, enraizado en el siglo XIX, entre una tendencia a la aplicación de las ciencias históricas al estudio de la obra literaria y otra que pretende el estudio textual de la misma¹. La aplicación exclusiva de uno de estos dos métodos de estudio no puede aportar sino resultados fragmentarios, puesto que, para aquellos que pongan en práctica un modo de aproximación histórico-literario a la obra literaria ésta perderá sus peculiaridades en una perspectiva general, mientras que, para quienes consideren un método de análisis exclusivamente textual, la obra literaria se les

aparecerá como peculiaridad absoluta, sin tener en cuenta sus antecedentes ni consecuentes, ni las circunstancias en que surgió. Sólo un método de estudio que combine ambos modos de aproximación a la creación literaria podrá resolverse como efectivo en tal estudio, extrayendo aquello que de peculiar tiene la creación literaria y aquello que debe a las circunstancias y al momento histórico de su aparición.

El método histórico generacional parte de la observación de una evidencia en el desarrollo del arte: las similitudes existentes entre los creadores (y sus creaciones) de semejante edad en un momento determinado y las diferencias frente a aquellos creadores de otras épocas o a aquellos otros de diferente edad. Julius Petersen parte de este hecho a la hora de elaborar su teoría sobre las generaciones literarias:

Los hechos de la dependencia, la interacción y la homogeneidad relativa de todas las creaciones literarias producidas por las gentes de la misma edad, aun dentro de un círculo cultural determinado, que parten de una misma conexión vital, imponen en forma irremediable la necesidad de abarcar a la vez lo homogéneo y lo coetáneo, pues, por muy diversas que sean las obras y las personalidades incluidas, representan siempre una unidad por comparación con las obras y los hombres de cualquier otro período².

Es precisamente esta idea de "unidad por comparación" la que ha de regir, en primer lugar, la fundamentación del concepto metodológico de generación. Ahora bien, cuando se hable de generación, ¿habrá de entenderse tal término como una unidad de edad frente a los de otra edad, o bien

como una unidad de estilo frente a otros estilos? En contra de la opinión sostenida por Petersen, para quien "generación no puede significar el conjunto de todos los de la misma edad"³, sino sólo una parte de aquel grupo, que aúna a los que practican un determinado estilo, a partir de este momento, cuando se hable de generación, habrá de entenderse como una unidad que agrupa a todos los que tienen la misma edad en un determinado momento histórico, sin excepción alguna. Es evidente que esta unidad de edad condicionará una unidad de estilo en un sentido muy amplio, que abarcará estilos distintos e incluso contrarios entre sí, que no obstante finalmente participarán de una serie de rasgos comunes, formando una unidad en comparación con otros estilos practicados por otras generaciones. Sólo en esta amplia concepción del estilo de una generación pueden relacionarse generación, como grupo de coetáneos, y estilo. De esta manera, podrá eludirse uno de los defectos fundamentales en que ha caído el método generacional en su aplicación, al identificar el estilo generacional con aquel característico de una sola de las partes de la generación, incluso, en muchos casos, no la más representativa ni la más numerosa.

Si, como he dicho, el fundamento de una generación es la unidad de todos los que tienen la misma edad en un momento histórico determinado, unidad de edad que acaba condicionando una unidad de estilo, uno de los primeros

pasos que habrá que dar en el esclarecimiento de una generación será diferenciar en un determinado momento histórico aquellos individuos que son coetáneos, es decir, aquellos que tienen la misma edad, de aquellos otros que sólo son contemporáneos, es decir, aquellos que comparten un momento histórico concreto sin tener la misma edad, tal como hicieron Wilhelm Pinder y José Ortega y Gasset⁴. De ahí que la definición que este último da de generación sea:

El conjunto de los que son coetáneos en un círculo actual de convivencia es una generación. El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital⁵.

En definitiva, puede definirse una generación como aquel grupo formado por los coetáneos que son a su vez contemporáneos, entendiendo por contemporaneidad no sólo compartir el mismo tiempo, sino también un espacio genérico de desarrollo social y cultural homologable⁶.

Ahora bien, ¿qué significa ser coetáneo, tener la misma edad? Ortega identifica la *edad* dentro de la trayectoria vital humana como "un cierto modo de vivir", y cuando se refiere a ésta no implica una fecha concreta, sino una "zona de fechas", considerando de la misma edad "vital e históricamente, no sólo los que nacen en un mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas"⁷. Esta zona de fechas que determina una edad concreta abarcará quince años⁸ y condicionará el

desarrollo de las edades en la vida del hombre, que podrá dividirse en seis períodos de quince años cada uno, según el impacto que su conciencia ejerza sobre el mundo que le ha tocado vivir. De esta manera, podrá diferenciarse una edad de *niñez*, que comprende los quince primeros años de vida del hombre, en la que no hay actuación histórica alguna; de los quince a los treinta años se da una edad de *juventud*, un período fundamentalmente de aprendizaje; de los treinta a los cuarenta y cinco años, edad de *iniciación*, el hombre empieza a actuar sobre el mundo que le rodea y a intentar transformarlo; de los cuarenta y cinco a los sesenta años, se da una edad de *predominio* en la que el hombre y la generación han impuesto sus cambios al mundo que trataban de innovar; de los sesenta a los setenta y cinco, edad *augusta*, hay un decrecimiento del predominio alcanzado en el período previo; a partir de los setenta y cinco años, edad de *vejez*, se da un período de *supervivencia histórica*⁹. De estas seis edades diferenciadas en la vida de un hombre y de un grupo de hombres, sólo la edad de *iniciación* y la de *predominio* tienen verdadera incidencia en el desarrollo histórico de una época y, en consecuencia, una generación se caracterizará, frente a la época histórica que le ha tocado vivir, por un período de *gestación*, que se extiende durante quince años, teniendo lugar entre los treinta y los cuarenta y cinco años, y por un período de

gestión efectiva, que se extiende de los cuarenta y cinco a los sesenta años¹⁰.

Una vez determinado el período de vigencia de una forma de vida concreta, es decir, el período de vigencia de una generación, Ortega establecerá dentro de cada generación la existencia, paralelamente a la existencia en el cuerpo social total, de una *minoría selecta* y de una *masa* o *muchedumbre*:

Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada¹¹.

Y dentro de la *minoría selecta*, diferenciará entre *hombres de contemplación* y *hombres de acción*, siendo aquéllos los que primero perciben el cambio y las modificaciones de las nuevas tendencias y éstos los que las imponen¹². Así determinado, no es difícil identificar la minoría selecta y la masa de una generación con lo que en su teoría Petersen denominó como *tipo directivo* y *tipo dirigido*¹³. Al *tipo directivo* de una generación, del mismo modo que a la minoría selecta orteguiana, le cabrán funciones fundamentales de *guía generacional*, como organizador que se coloca a la cabeza de los de su misma edad¹⁴.

Una diferenciación semejante a la aplicada en la vida del hombre, en períodos de quince años, puede establecerse en una época determinada cuando se introduce

para analizarla la serie de generaciones que conviven en ella. De esta manera, pueden diferenciarse, como ha hecho Julián Marías¹⁵, seis generaciones distintas conviviendo en una misma época histórica: una generación *superviviente*, que comprende a aquellos mayores de setenta y cinco años; una generación *augusta*, que integra a los que cuentan entre sesenta y setenta y cinco años; una generación *cesárea*, integrada por los miembros de un cuerpo social entre los cuarenta y cinco y los sesenta años; una generación *ascendente*, cuyos miembros se hallan en una edad de *iniciación*; una generación *juvenil*, cuyos miembros tienen entre quince y treinta años; y aún podría apuntarse una sexta generación, una generación *infantil*, sin ningún tipo de vigencia en la época histórica, que abarcaría a los miembros de una sociedad entre cero y quince años.

Así pues, a la vista de lo expuesto hasta ahora, una determinada época histórica aparece como un complejo de relaciones entre generaciones *vigentes* y *no vigentes*. Es evidente que una generación no nace aislada en un determinado momento histórico, sino que es consecuencia de la generación anterior y precedente de la siguiente. Ortega intentó establecer la relación entre generaciones con vigencia consecutiva en un determinado momento, diferenciando entre generaciones *polémicas* y generaciones *cumulativas*¹⁶, sin embargo esta distinción tan sólo atendía a la relación diacrónica entre generaciones, a la

sucesión de éstas, y no a la relación sincrónica. Julián Marías estableció para los miembros de una misma generación la diferencia entre *edad biológica* y *edad social*; la primera depende del momento de nacimiento efectivo de la persona, mientras que la segunda depende de su aparición pública en la sociedad. Esta diferenciación de dos edades en el individuo le permitió a Marías establecer una diferencia entre aquellos miembros que forman una generación, es decir, aquellos que tienen una edad biológica semejante, y aquellos que forman *constelación* con respecto a una determinada generación, es decir, aquellos que, aun perteneciendo biológicamente a otra generación, tienen una edad social semejante a los miembros de otra, su vigencia se mantiene más allá de su propia generación¹⁷. La importancia de los conceptos de *edad biológica* y *constelación* radica en la aportación de un dinamismo a la misma concepción orteguiana de generación. Si en la teoría de Ortega la generación aparecía como una unidad de destino que se desarrolla de un modo casi biológico y que impone al mundo su visión, como resultado de una conciencia inmutable, Marías aporta un cierto elemento de dinamicidad que piensa a la generación como un grupo con una conciencia variable en distintos momentos.

La confluencia de diversas generaciones en un determinado momento histórico y la inter-influencia entre

unas y otras ya había sido señalada por Ramón Menéndez Pidal:

Mas como en cada período actúan muchas generaciones convivientes, es, la mayor parte de las veces, arbitrario el señalar una generación principal, y más debemos atender a la convivencia de varias y a la resultante de las corrientes que promueven, siempre sometidas a la inducción de las unas sobre las otras¹⁸.

Esta "inducción" de unas generaciones sobre otras era la que Marías había intentado explicar a través de la *constelación*. La hipótesis de Pidal aportaba un dinamismo histórico al, en cierto modo, estatismo de la teoría generacional de Ortega y permitía, al mismo tiempo, explicar un fenómeno que ya Marías había observado: el hecho de que, en un determinado momento, elementos de generaciones mayores coincidieran e incluso adelantaran rasgos característicos de las generaciones más jóvenes.

Carlos Bousoño desarrollaría esta hipótesis adelantada por Pidal, señalando que un cambio histórico determinado, un nuevo grado de individualismo en un determinado momento, será percibido por todas las generaciones o por todos los miembros vivos de las generaciones que comparten ese momento histórico. De esta manera, Bousoño distinguirá dos tipos de "viejos" en las generaciones no juveniles:

los que, inmovilizados en un ayer, siguen hipnóticamente percibiendo el nivel de individualismo que hubo, y ya no hay, en la sociedad (...) y los que poseen aún la suficiente agilidad espiritual para escapar al anquilosamiento, percibir

el nuevo grado individualista y sacar de él una figura cosmovisionaria "personal", que podríamos denominar, aunque no exactamente juvenil, sí "parajuvenil" (...): el "viejo" de que hablamos (...) obtendrá del nuevo grado individualista (...) consecuencias *distintas* a las que obtiene el joven, pero sin dejar por eso de ser, respecto del nuevo tiempo, tan fiel a su sentido profundo como éste pueda serlo¹⁹.

La idea de Bousoño, aparte de explicar el hecho de que miembros de una generación mayor influyan e incluso adelanten rasgos de la generación más joven, permite dotar al concepto de generación de una dinamicidad, acorde con el movimiento de la historia, ausente en la concepción orteguiana. Una generación no se ve ya, al modo de Ortega, como una unidad de destino en un determinado momento histórico, sino que, más bien al contrario, es la falta de unidad a lo largo del discurrir histórico lo que caracteriza a la generación, según Bousoño: "ninguna generación mantiene a lo largo del tiempo su coherencia artística, la arquitectura formal de sus principios y actitudes"²⁰.

Esta dinamicidad de la generación, la falta de unidad completa, de coherencia absoluta en su desarrollo histórico, aunque con el mantenimiento de unos caracteres constantes, no sólo depende del proceso histórico de los acontecimientos, sino también de la fecha de nacimiento dentro de la común edad generacional. Si tal como Ortega pensaba, ser coetáneo significa haber nacido en una "zona de fechas" que abarca quince años, bien pueden distinguirse dentro de esa "zona" distintos estratos en

torno a la fecha central de la generación, que marcarán los distintos puntos evolutivos en el desarrollo generacional²¹. Así, los quince años que constituyen la "zona de fechas" de nacimiento de una generación podrán dividirse en tres estratos distintos, de los cuales el primero y el último tendrán una duración aproximada de cuatro años, mientras que el grupo central o núcleo de la generación, por tal razón, abarcará un plazo temporal doble al de los extremos. Así, mientras el grupo formado por los nacidos en los primeros cuatro años de la "zona de fechas" de nacimiento de una generación mantiene un cierto enlace con la generación anterior y fundamenta las bases del cambio que llevará a cabo su propia generación, el núcleo generacional, aquel formado por los nacidos tres años antes y tres después de la fecha central de la generación, es el que lleva a cabo la innovación sobre el mundo que les ha tocado vivir, manifestándose en él más "puras" las características generacionales. Por último, el grupo epigonal, aquel formado por los nacidos en los últimos cuatro años de la "zona de fechas" del nacimiento generacional, continúa las innovaciones establecidas por el núcleo generacional y adelanta el embrión del cambio que la siguiente generación impondrá.

Tanto la hipótesis de Pidal, como su desarrollo por Bousoño ponían de relieve una laguna en la teoría generacional de Ortega-Marías: la desconsideración absoluta del acontecimiento histórico en el desarrollo de

una generación. Ya Ortega había escrito en este sentido: "Un hecho aislado, así sea el de más enorme calibre, no explica ninguna realidad histórica; es preciso antes integrarlo en la figura total de un tipo de vida humana"²². Y Marías repetirá varias veces a lo largo de su teoría esta concepción: "Pero los grandes acontecimientos históricos, guerras, revoluciones, etc., no determinan las generaciones; son hechos que por su magnitud revelan un cambio de vigencias"²³. De esta manera, se observa en la teoría generacional de Ortega-Marías un cierto desajuste entre el método histórico utilizado y la realidad histórica que se analiza, puesto que, si bien los hombres, las generaciones, determinan ciertos cambios históricos que se manifiestan en grandes acontecimientos, lo cierto es que dichos acontecimientos acaban determinando el desarrollo de generaciones posteriores. En este sentido, la teoría generacional esbozada por Ortega-Marías, al dejar de lado la influencia del acontecimiento fortuito en el desarrollo generacional, puede derivar hacia un cierto determinismo por el que el signo generacional está marcado previamente al nacimiento de la generación; así, Ortega llegará a escribir:

Podemos imaginar a cada generación bajo la especie de un proyectil biológico lanzado al espacio en un instante preciso con una violencia y una dirección determinadas. (...)

Es, en cambio, perfectamente posible prever el sentido general de la época que sobreviene. Dicho de otra manera: acaecen en una época mil azares

imprevisibles; pero ella misma no es un azar, posee una contextura fija e inequívoca²⁴.

De esta manera, según la teoría de Ortega-Marías, una generación estará determinada, en primer lugar, por su nacimiento y, en segundo lugar, por el movimiento de las generaciones anteriores, pero nunca por los acontecimientos circundantes ni, en consecuencia, por los elementos formativos y educacionales. Si en la teoría de Ortega-Marías se pone el acento en la fecha de nacimiento como elemento determinante de una generación, para Julius Petersen lo que resulta determinante en el signo de una generación es el medio circunstancial en que le ha tocado vivir y la Historia, hechos condicionados ambos, evidentemente, a la fecha natalicia. Petersen, que critica abiertamente la primera concepción generacionista de Ortega²⁵, llega al polo opuesto del determinismo implícito en la hipótesis del español, para escribir:

Igualmente incalculable es el alcance espacial de un movimiento generacionista y de su penetración social. El año de nacimiento pierde importancia cuando la amplitud de las experiencias que constituyen a la generación no es lo bastante para abarcar a los de la misma edad²⁶.

Y, así, si la fecha de nacimiento resultará importante a la hora de definir una generación, no lo será menos el complejo de los elementos formativos:

De este modo el individuo participa, con toda su generación, de la influencia de las fuerzas evolutivas formadoras, y aquí encontramos, si no todas, por lo menos ciertas causas de la igualdad generacional²⁷.

En este sentido, los miembros de una generación recibirán una herencia común y una educación semejante, compartirán una serie de acontecimientos que los aunarán, tendrán un guía, un personaje adelantado a la propia generación, y reelaborarán, en el campo literario, el lenguaje recibido de la generación anterior, adaptándolo a la nueva situación y a sus propias perspectivas, con lo que superarán a la generación precedente, la mayor parte de la cual estará totalmente anquilosada, incapaz de adaptarse a la nueva situación²⁸. Todos estos rasgos habrán de entenderse con la suficiente amplitud, de modo que no se identifique un grupo, y su estilo particular, dentro de una generación con el conjunto de dicha generación.

La generación poética española de 1968

Una aplicación del concepto de generación literaria expuesto hasta ahora a un grupo de escritores que comienzan a producir a partir de los primeros años sesenta, habrá de partir de las premisas anteriormente apuntadas. Si, tal como he señalado, una generación abarca a *todos* los que comparten la misma edad en un momento histórico determinado, uno de los primeros pasos que habrá que llevar a cabo será señalar cuál es la "zona de fechas" en la que nacen los autores que se pretende

estudiar. Creo que para la generación que comienza a tener una incidencia histórica en torno a los inicios de los años sesenta, un extremo de la "zona de fechas" de nacimiento queda determinado por el fin de la guerra civil española en 1939. Frente a la generación que les precede, la de los cincuenta, formada por autores que, niños durante la guerra, comienzan su producción en torno a los años de la segunda posguerra, con "la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos"²⁹, los autores que empiezan a escribir a comienzos de los años sesenta, nacidos a partir de 1939, no han vivido directamente la guerra civil y, por lo tanto, sus referencias a ella serán menores y provendrán de fuentes indirectas. Ellos ya no son los "niños de la guerra" y empiezan a referirse al acontecimiento bélico como a "la guerra de papá", por usar una frase de moda en los años sesenta y setenta. En consecuencia, el nacimiento de esa nueva generación se dará en el período denominado como primera posguerra, es decir, en los años inmediatos que transcurren después de la confrontación civil. De esta manera, desde las primeras antologías poéticas que se publican en torno a 1970, 1939 aparece como el año que limita la zona de fechas de nacimiento de la generación y, así, José M^a. Castellet inicia su selección en *Nueve novísimos* con los poetas nacidos ese año, anotando al frente de su antología:

Todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil, hecho que marcó decisivamente a las generaciones anteriores³⁰.

El fin de la contienda bélica marcaba un acontecimiento definitivo y diferencial para la generación de escritores que comenzaban a manifestarse en torno al segundo lustro de los años sesenta.

En este sentido, aplicando el margen de quince años que determina el método generacional, se obtendrá que la zona de fechas de nacimiento de la generación que trato abarca entre 1939 y 1953, ambos años incluidos. Si 1939 no es un año escogido aleatoriamente, sino determinado por el fin de la contienda civil, 1953 tampoco será un año carente de relieve histórico para el desarrollo español. En 1953 se firman los tratados con la Santa Sede y con Estados Unidos y, con el ingreso de España en la UNESCO, unos meses antes, se da ya un paso importante para la definitiva admisión de España en la ONU. Estos tres hechos concernientes a la política exterior española comienzan a romper el cerco de aislamiento en que el régimen del general Franco se encontraba desde el fin de la II Guerra Mundial y condicionan al mismo tiempo el desarrollo de la política interna hacia una apertura relativa del propio régimen, en una revisión profunda de las directrices políticas, económicas, culturales y religiosas que habían fundamentado el sistema desde

1939³¹. Del mismo modo que las directrices que habían fundamentado el régimen de Franco entre 1939 y 1953 comenzaban a cambiar con el fin del aislamiento internacional, así también la política de la oposición al régimen, representada principalmente por el Partido Comunista de España, cambiaba y pasaba de una política de enfrentamiento continuo al sistema iniciado en 1939, a una política de *reconciliación nacional*, que el P.C.E. comenzaría a lanzar como consigna en el primer lustro de los años cincuenta³². La nueva política de progresiva apertura del régimen encontraría sin embargo sus momentos de retroceso al enfrentarse al Congreso de Escritores de 1956 y expulsar del Ministerio de Educación y Ciencia a Joaquín Ruiz Jiménez, o también al fusilar a Julián Grimau, el último muerto de la guerra civil. Sin embargo, con todo ello, en 1963, con los Planes de Desarrollo, se iniciaría una nueva etapa en la evolución del régimen franquista, caracterizada por el desarrollismo económico y una apertura política más decidida.

Así pues, las fechas generacionales no aparecen en el panorama de la generación española que trato de un modo aleatorio, sino como fechas importantes en el desarrollo de la historia española reciente. Resulta evidente, por lo tanto, la vinculación en este caso entre el método generacional y la circunstancia histórica en que se desenvuelve la generación.

Una vez determinada la "zona de fechas" de nacimiento de los elementos que constituyen la generación que trato, entre 1939 y 1953, podrán diferenciarse en dicha zona, como ya apunté, al menos tres estratos distintos en torno a la fecha central de la generación, que marcarán los distintos puntos evolutivos en el desarrollo generacional. En este sentido, la fecha central de nacimiento de la generación será 1946³³ y, en torno a ella, podrán diferenciarse los tres estratos fundamentales que la componen:

1º grupo. *Los nacidos entre 1939-1942.* En ellos se da un enlace con la generación precedente, con los que, aun llevando a cabo una ruptura efectiva, mantienen ciertas vinculaciones. Coinciden los poetas nacidos en estas fechas con el grupo que José M^a. Castellet denominó en *Nueve novísimos poetas españoles* como los seniors, es decir, "aquellos en quienes la "ruptura" se produce, en cierto modo, a partir de los supuestos anteriores"³⁴. Ellos llevan a cabo el cambio estético con respecto a la generación anterior a partir de la evolución del último grupo natalicio de aquella generación. Algunos poetas que constituyen este grupo son: Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, Joaquín Caro Romero, Clara Janés, Jesús Munárriz, Lázaro Santana, Agustín Delgado, José María Álvarez, Ramón Irigoyen, Carlos Aurtenetxe, Diego Jesús Jiménez, Juan Luis Panero y Carlos Piera.

2º grupo. Los nacidos entre 1943-1949. Forman el "grupo nuclear" de la generación. En ellos se darán "más puras" las características generacionales, pues el cambio ya se ha realizado e ignoran conscientemente el sistema generacional anterior. Su convivencia estética y formativa con la generación que ejerce su predominio en el momento de su aparición es prácticamente nula y su obra arranca ya de presupuestos completamente nuevos. Algunos poetas que constituyen este grupo son: Antonio Carvajal, Félix de Azúa, Aníbal Núñez, José Miguel Ullán, Pere Gimferrer, Antonio Hernández, Mario Hernández, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Jenaro Talens, Fernando Ortiz, Guillermo Carnero y Leopoldo M^a. Panero.

3º grupo. Los nacidos entre 1950-1953. En ellos se da un enlace con la generación siguiente, así lo consideran las antologías de José Luis García Martín, *La generación de los ochenta*³⁵ y de Elena de Jongh Rossel, *Florilegium. Poesía última española*, quien apunta:

No hay, pues, una ruptura tajante con lo inmediatamente anterior. Poetas como Villena, Cuenca y Siles representan, a mi juicio, la transición hacia una nueva expresión poética, constituyendo un puente entre la "generación de 1968" y la nueva promoción "intimista", "vitalista" o, si se quiere, "de 1975"³⁶.

En ellos el cambio que ha consagrado el núcleo central empieza a mostrarse como constante, de una forma cada vez más alambicada que anuncia el nuevo cambio que llevará a cabo la siguiente generación. Para ellos el desarrollo de

la generación que ejercía su predominio cuando hizo su aparición la suya queda lo suficientemente lejano como para considerar su referencia más consolidada en el núcleo central de su propia generación. Algunos poetas de este grupo son: Ana Rossetti, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, Jon Juaristi, Andrés Trapiello, Andrés Sánchez Robayna, Abelardo Linares, Miguel Sánchez-Ostiz, Justo Navarro, Alvaro Salvador, Javier Egea, Juan Manuel Bonet, etc.

Si 1946 parece un año acertado para fecha central de nacimiento de la generación que trato, 1968 puede ser considerado como el año que marca el desarrollo en la formación de dicha generación. Las revueltas juveniles que se llevaron a cabo en ese año no sólo en Europa (el "mayo francés" o la "primavera de Praga"), sino también en U.S.A. (en la Universidad de Berkeley, por ejemplo), habían de afectar también a la juventud española, que ya había tenido sus conatos protestatarios en las revueltas de las universidades de Madrid y Barcelona a mitad de década. En toda regla, la generación de que trato coincide cronológicamente con la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno de la "revolución de los jóvenes"³⁷ y participa de sus mismas actitudes. Pero, además, en 1968 todos los miembros de la generación se hallan en el período de plena juventud, es decir, entre los quince años del menor de la generación y los veintinueve del mayor, que es la etapa de formación en la

vida de un hombre, el período de mayor receptividad, por lo que el "hecho generacional" de las revueltas juveniles europeas, vinculado a otros hechos que acaecen en torno a esa fecha (como la guerra de Vietnam, el desarrollo del armamento atómico, el enconamiento de la guerra fría, etc.), y sus consecuencias dejaría importante huella en ellos. Es por esto, por lo que creo que a la generación española que nace en torno a 1946 le conviene el nombre de *generación del 68*, por cuanto esa fecha histórica tuvo una enorme importancia en su formación y la vincula al resto de generaciones occidentales que en ese momento empiezan a tomar conciencia de sí mismas. En este sentido, creo que la generación española de 1968 coincide con sus correlatos en el resto de Europa y con la generación juvenil que en U.S.A. comienza a tomar conciencia en el segundo lustro de los años sesenta. Frente a otras denominaciones, como "novísimos"³⁸ o "generación del lenguaje"³⁹, que hacen referencia a una tendencia de la obra desarrollada por algunos de estos autores, o como "venecianismo"⁴⁰, que se refiere a una etapa concreta del desarrollo de una parte de la generación, o como generación de la "marginación"⁴¹, refiriéndose a una característica más o menos definitoria, la denominación de *generación del 68* adquiere un carácter mucho más general que evita referencias a estilos, etapas o características concretas y que vincula a la generación a un concreto momento

histórico en sus inicios que determinará una buena parte de su desarrollo.

A partir de 1969, los miembros de más edad de esta generación, activa ya en su etapa juvenil, comienzan una etapa de *iniciación* en la que empiezan a actuar sobre el mundo que han heredado y a intentar transformarlo. Es significativo que precisamente alrededor de esas fechas comiencen a publicarse las primeras antologías poéticas con carácter generacional, como la *Antología de la joven poesía español*, de Enrique Martín Pardo, o *Doce jóvenes poetas españoles*, de José Batlló, que publicadas en 1967 adelantan la actuación generacional en un momento aún no definido y se establecen como testigos del período de explosión del grupo, o como *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet, o *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, que aparecerían en 1970.

Durante la década de los años sesenta, momento en que la joven generación del 68 comienza a hacer su aparición, y el primer lustro de los setenta, la escala de las generaciones españolas es la siguiente:

- Generación "superviviente", 1886 (nacidos entre 1879 y 1993).
- Generación "augusta", 1901 (nacidos entre 1894 y 1908).
- Generación "cesárea", 1916 (nacidos entre 1909 y 1923).
- Generación "ascendente", 1931 (nacidos entre 1924 y 1938).
- Generación "juvenil", 1946 (nacidos entre 1939 y 1953)⁴².

Aún podría señalarse una generación "infantil" de 1961 que comprendería a los nacidos entre 1954 y 1968. Por lo tanto, durante el período comprendido por la década de los sesenta y el primer lustro de los años setenta las dos generaciones españolas con vigencia histórica son la generación de los nacidos en torno a 1916, conocida literariamente como primera generación de posguerra, y la generación de los nacidos en torno a 1931, conocida como segunda generación de posguerra o generación de los cincuenta. La primera de ellas se halla en un período de *predominio*, mientras que la segunda se encuentra en un período de *iniciación*. La generación del 27 ya ha perdido prácticamente su vigencia histórica, aunque su magisterio influye en las generaciones más jóvenes, y la generación del 68 aún no ha entrado en su período de vigencia histórica.

1976 es el año en que tiene lugar el relevo generacional y las generaciones se corren un puesto. Curiosamente, el año del relevo generacional coincide con el del inicio de una nueva etapa histórica en España con la muerte del general Franco y el advenimiento de un sistema monárquico democrático. El advenimiento del nuevo sistema político coincide con el inicio de la vigencia histórica de la generación del 68 en una etapa de *iniciación y gestación* y no sería descaminado apuntar que como consecuencia de la voluntad de transformación del mundo que tiene esta generación y la inmediatamente

anterior. A partir de 1976 las *visiones* del mundo vigentes en la realidad histórica española son las impuestas por la generación del medio siglo, cuyos miembros cuentan en esos momentos en torno a cuarenta y cinco años, y la generación del 68, cuyos miembros se encuentran alrededor de los treinta años. El panorama generacional español queda a partir de 1976 como sigue:

- Generación "superviviente", 1901.
- Generación "augusta", 1916.
- Generación "cesárea", 1931.
- Generación "ascendente", 1946.
- Generación "juvenil", 1961.

Así, mientras la generación de los nacidos en torno a 1931 lleva a cabo su labor de *gestión* efectiva entre 1969 y 1983, la generación del 68, la de aquellos nacidos en torno a 1946, entra en la etapa de *predominio* histórico en 1984.

Como se vio, Ortega hablaba de generaciones *cumulativas*, es decir que continúan la labor iniciada por otras generaciones anteriores, y generaciones *polémicas*, generaciones que rompen con la visión del mundo heredada de promociones anteriores. En este sentido, se ha dicho que la generación del 68 es una generación *polémica*, mientras que la generación siguiente es una generación *cumulativa*⁴³. Ahora bien, ¿contra qué polemiza la generación del 68, si es ciertamente polémica? Las primeras aportaciones teóricas en que aparecen tratados poetas de la generación del 68 tienen un carácter

claramente rupturista con la poesía anterior; una lectura detenida de los estudios preliminares de las antologías aparecidas en torno a 1970 dejará bien claro el carácter de ruptura con que se elaboran. Es evidente que la generación del 68 polemiza, y buena muestra son las diversas polémicas que tienen lugar a lo largo de los años setenta en distintas publicaciones, con la visión del mundo que reciben cuando empiezan a hacer aparición en el ámbito histórico. Pero, ¿cuál es la visión del mundo que reciben? ¿qué mundo les toca vivir? Entre 1961 y 1975 la generación que lleva a cabo una *gestión efectiva* de la realidad que le ha tocado vivir y una transformación y acomodación de ésta a sus modelos de pensamiento es la generación de 1916, aquella que agrupa a los nacidos entre 1909 y 1923. Los miembros mayores de esta generación habían entrado en una etapa de *gestión efectiva* en torno a 1954, mientras que los más jóvenes de dicha generación perderían toda vigencia histórica treinta años más tarde. Por lo tanto, cuando los miembros mayores de la generación del 68 comienzan a cobrar *vigencia histórica*, a partir de 1969, se encuentran con que la visión del mundo predominante es la que ha impuesto la generación de 1916, que comienza a manifestarse durante la primera posguerra, y es contra esa visión del mundo contra la que la generación del 68 se manifiesta como *polémica*.

No es extraño que en su enfrentamiento con la visión predominante del mundo que impone la generación de 1916, la generación del 68 busque sus enlaces en aquellos grupos y personajes que marcan una cierta marginalidad dentro de las tendencias dominantes de aquella generación, con aquellos grupos y personajes que forman, en la terminología de Julián Marías, *constelación*, es decir, como quiere Bousoño, con aquellos *viejos* que adelantan el cambio que llevará a cabo la nueva generación; es el caso de Pablo García Baena y el grupo de la revista *Cántico*, al que Guillermo Carnero⁴⁴ rendiría un temprano homenaje en un extenso estudio antológico, por una parte, y de Carlos Edmundo Ory, a quien Pere Gimferrer⁴⁵ llamaría en 1971 heterodoxo, y el *Postismo*, por otra.

De esta manera, los miembros mayores de la generación del 68 pasaron de una etapa de *gestación* a una etapa de *gestión efectiva* en torno a 1984, y los más jóvenes de dicha generación alargarán tal período de gestión hasta el 2013. Si el primer período de gestión efectiva, entre 1984 y 1998, lo compartirán los miembros mayores de la generación del 68 con los más jóvenes de la generación del medio siglo, el segundo período de gestión efectiva, entre 1999 y 2013, lo compartirán los miembros más jóvenes de la generación del 68 con los miembros mayores de la generación que nace en torno a 1961.

LA APORTACIÓN DE CARLOS BOUSOÑO AL MÉTODO
GENERACIONAL Y SU APLICACIÓN A LA
GENERACIÓN DEL 68

Desde sus primeros textos teóricos, Carlos Bousoño ha venido aplicando explícita o implícitamente un método generacional de análisis de la obra literaria de un grupo determinado o de un autor concreto que, derivado de la teoría esbozada por José Ortega y Gasset y ampliada posteriormente por Julián Marías, aporta una serie de elementos correctores al instrumento de análisis elaborado por los dos pensadores. El método generacional elaborado por Bousoño aparece vinculado en su formulación con una particular idea de la evolución de la sociedad, de los grupos sociales y de las generaciones hacia un individualismo cada vez más acentuado, un individualismo que se manifiesta en las creaciones artísticas y literarias de un modo diferencial en cada época y en cada momento histórico. El método generacional, tal como lo concibe Bousoño, forma parte de esta concepción teórica más amplia en la que desarrolla su peculiar idea de la evolución general de la sociedad hacia un individualismo cada vez mayor. Esta concepción de Bousoño halla su

formulación más extensa, detallada y definitiva en su libro *Epocas literarias y evolución*⁴⁶, publicado en 1981, aunque, como señalé, se encuentra presente de modo embrionario ya desde sus primeros escritos teóricos. El *individualismo* o *grado de individualismo* característico de un determinado momento se expresa y es resultado de la conciencia que yo tengo de mí mismo en cuanto hombre, e implica por lo tanto tres consecuencias derivadas de dicha definición:

1º subrayamiento de la *racionalidad*, puesto que, en último término, se trata, según digo, de "conciencia". 2º Como la razón es común a todos los hombres, la razón se hará *unitiva* (...). El individualismo (...) tendrá así como consecuencia el refuerzo de la solidaridad con los demás, la intensificación de mi vinculación al grupo humano. Y 3º, el robustecimiento, asimismo, de la individualidad, puesto que la conciencia de que hablamos es, ante todo, conciencia de mí⁴⁷.

En consecuencia, de la concepción del individualismo tal como la expone Bousoño se deriva que el grado de individualismo que caracteriza un determinado momento histórico vendrá determinado simultáneamente por un aumento en el grado de la razón, que no habrá de coincidir siempre con un crecimiento de la *razón racionalista*, por un crecimiento de la voluntad de manifestación del hombre como ente individual y, paradójicamente, por un crecimiento de la vinculación del individuo a la realidad social. Así pues, en ningún momento puede decirse que la hipótesis sustentada por Bousoño vincule la concepción del individualismo con un

sentimiento antisocial, sino que más bien parece deudora de un profundo humanismo.

En las páginas siguientes trataré de exponer algunos de los conceptos fundamentales de la hipótesis bousoñana y su aportación al método generacional, así como su aplicación a la generación poética española de 1968, con el fin de completar las formulaciones establecidas en el apartado anterior.

Epoca, generación y persona

La teoría de las generaciones ha producido en los últimos cien años enconadas discusiones sobre su aplicación al estudio de las producciones artísticas y literarias y de los movimientos sociales. Desprovista de la rigidez de que la dotaron los primeros teóricos en su formulación más radical, el método generacional continúa manifestándose como un instrumento de trabajo útil para el investigador literario, por cuanto su aplicación permite acotar el campo de estudio y limitar el objeto de investigación.

La *generación*, tal como la entiende Bousoño, se sitúa entre otros dos conceptos de diferente magnitud: el concepto de época y el de persona o individuo. Frente a estos dos, la generación se manifiesta como un concepto intermedio en su dimensión cronológica y social. Bousoño

ha venido aplicando este especial concepto de generación, evolucionándolo y perfeccionándolo relativamente a lo largo de los años⁴⁸. Perfectamente esbozada en *Teoría de la expresión poética*, la teoría generacional de Bousoño se fundamenta en tres puntos que implican una aportación cualitativamente importante al método generacional teorizado por Ortega y Marías. En su hipótesis generacional, Bousoño trata de compatibilizar la idea de Menéndez Pidal, acerca de la actuación de diversas generaciones en un mismo momento histórico⁴⁹, con las teorías de Ortega y Marías. Así, en primer lugar, Bousoño fundamentará su hipótesis generacional en ese aspecto apuntado por Menéndez Pidal, señalando la confluencia estilística, en sentido general, de diversos autores pertenecientes a distintas generaciones en un momento histórico determinado:

Fuera de los estrictos márgenes contemporáneos, lo visible son siempre estilos cronológicos en que vienen a coincidir, sin discrepancia apreciable, todas las generaciones que no estén de hecho muertas para la verdadera creación estética. Viejos, maduros y jóvenes dentro de cada segmento temporal se producen con un mismo lenguaje genérico, que traduce la comunidad de intenciones que les mueve⁵⁰.

Consecuentemente, una generación literaria no podrá venir determinada por la adscripción a un estilo común, puesto que en un momento determinado miembros de distintas generaciones participarán de dicho estilo, que, por lo tanto, perderá cualquier carácter definitorio al afectar a diferentes grupos de contemporáneos, mas no de

coetáneos. Así, el concepto de generación quedará limitado a su dimensión cronológica y desposeído de cualquier sentido de comunidad estilística, a no ser que ésta se entienda en un sentido amplio.

Puesto que todos los autores realmente vivos "para la verdadera creación estética" participan en un determinado momento histórico de "un mismo lenguaje genérico", es evidente que todos ellos percibirán en un instante más o menos coincidente el agotamiento de la expresión estética característica de ese determinado momento, independientemente de su juventud, madurez o vejez, y paralelamente percibirán el colapso histórico del momento vivido:

La totalidad de los escritores literariamente vivos en cada determinado período percibe intuitivamente el momento en que éste llega a su colapso histórico y reacciona en conjunto, según la compleja ley de evolución que hemos intentado apuntar en este trabajo⁵¹.

Por lo tanto, un momento histórico concreto vendrá determinado no por el dominio de una única generación, sino por la confluencia de varias que se inter-influyen para definir el signo de ese momento. Si esta confluencia de generaciones es la que determina un momento histórico concreto, es evidente que cualquiera de esas generaciones que conviven en ese momento, que son contemporáneas, percibirán el instante en que un determinado momento llega a su "colapso histórico". Ahora bien, ¿cuál es entonces el motivo por el que el cambio estético,

percibido por todos los contemporáneos en un determinado momento, se manifiesta en la mayor parte de los casos entre aquellos autores más jóvenes?, ¿por qué es la generación más joven la que habitualmente adelanta el cambio estético de un determinado momento? Esta misma objeción se le planteaba a Bousoño años más tarde en *Epocas literarias y evolución*:

Aunque todos los hombres verdaderamente vivos en un lapso determinado de tiempo histórico deben percibir el mismo grado de individualismo, claro está que no deducirán, en principio, de él los mismos efectos cosmovisionarios. (...) Los jóvenes acostumbran de hecho (...) a encarnar el cambio de gusto, pero (...) no por ser ellos y sólo ellos, como tales jóvenes los agentes de la modificación histórica, sino porque, al ser jóvenes, no se hallan escleróticamente "fijados" en una concepción anterior⁵².

Por lo tanto, aunque los cambios históricos deberían ser percibidos por todos aquellos miembros realmente vivos que comparten un determinado momento histórico, son los jóvenes los que, al no estar condicionados directamente por configuraciones ideológicas previas, primero advierten el colapso del período vivido. Esto no obsta para que en un momento preciso miembros de generaciones anteriores sean conscientes de ese colapso histórico y adelanten el cambio estético que compartirán primero los jóvenes y luego los miembros realmente vivos de otras generaciones.

El tercer soporte sobre el que se sustenta la hipótesis generacional de Bousoño se deriva de los dos

presupuestos previos apuntados. Si un determinado período histórico se caracteriza por la convivencia de diversas generaciones cuyos miembros son capaces de percibir el cambio estético de modo simultáneo, lo cierto es que esta percepción y las consiguientes transformaciones estéticas que conlleva se manifiestan en primer lugar de modo individual, para sólo posteriormente integrarse en una reacción colectiva; el cambio estético es en primer lugar individual y sólo secundariamente adquiere una dimensión colectiva y social:

Las novedades surgen como espontáneas reacciones de cada individuo, mozo o maduro, a un estadio previo de literatura y sociedad; y sólo secundariamente entrarán en el juego también contagios e imitaciones de toda índole y de toda dirección⁵³.

Las novedades aportadas por los individuos como reacción "a un estadio previo" se integran a su vez en un conjunto de reacciones de carácter secundario en un plano colectivo. Así, Bousoño llega a diferenciar tres niveles cosmovisionarios diferentes como consecuencia de la reacción ante un estadio histórico previo: en un nivel particular se manifiesta la cosmovisión individual; esta cosmovisión individual se integra secundariamente en dos niveles consecutivos de carácter colectivo, que afectan a la cosmovisión generacional y a la cosmovisión de época, que incorpora a las anteriores. Los rasgos que determinan la cosmovisión individual aparecerán diluidos dentro de aquellos caracteres que configuran la cosmovisión

generacional y a su vez éstos se integrarán de un modo más indefinido en los caracteres que forman la cosmovisión de época.

Al ser las cosmovisiones sistemas, como dije, de posibilidades (...), las cosmovisiones generacionales no podrán manifestarse sino como sistemas de posibilidades más pequeños, que van sucediendo dentro del sistema "grande" -la cosmovisión de la época en la que aquellos se incluyen-. Del mismo modo, las cosmovisiones personales (...) se manifestarán como aquel grupo de posibilidades de los sistemas generacionales que ha sido actualizado por un autor, junto a los que ese mismo hubiese podido actualizar, desde su individual modo de ser⁵⁴.

Así, el individuo y su cosmovisión particular se integran en la generación, en la cosmovisión generacional, que abarca a todos los individuos coetáneos en un determinado momento histórico, y ésta se integra a su vez en un marco más amplio, una cosmovisión de época, que abarca diversas cosmovisiones generacionales. Con el concepto de época, Bousoño se refiere a un período cronológico, que comprende varias generaciones, caracterizado por un grado de individualismo cualitativamente semejante aunque cuantitativamente variable:

La época (...) existirá mientras el individualismo pase de un determinado grado y no llegue a otro, igualmente determinado: digamos, entre los grados 50 y 100. Pero el aumento del individualismo entre esas cifras, aunque no altere el sistema de la época como tal, sí la va configurando sucesivamente según sistemas menores, los generacionales en su sentido más amplio y metafórico, cuya ley de aparición es la misma: pasar de un grado individualista y no alcanzar otro muy concreto⁵⁵.

Así, el cambio de época abarcará diversos cambios generacionales que irán incrementando el grado de individualismo en el cuerpo social hasta provocar ese cambio de grado superior. La generación no supondrá una unidad estática caracterizada por un grado de individualismo concreto, sino que, al igual que la época, vendrá determinada por el desarrollo entre dos grados de individualismo diferentes, entre los cuales evoluciona para apuntar un nuevo cambio. Una serie de objeciones a la hipótesis de Bousoño aparecen como evidentes: ¿cuál es el grado de individualismo en el que el aumento cuantitativo determina el cambio cualitativo?, ¿por qué ese cambio cuantitativo en el grado de individualismo determina un cambio cualitativo? O bien: ¿cuándo el cambio generacional alcanza un grado de individualización tal que se convierte en cambio de época? Bousoño intenta dar una respuesta a estas objeciones al señalar:

Los cambios de "edad" suponen siempre, como causa más honda, un trastorno decisivo en el *orden de magnitud* con que se manifiestan los fenómenos individualistas que constituyen el marco objetivo de nuestra vida en el momento histórico de que hablamos⁵⁶.

Pero las palabras de Bousoño sólo desvían la principal objeción a su teoría, para plantear cuál es el motivo que provoca ese "trastorno decisivo en el orden de magnitud" que supone un cambio de época.

Por otro lado, del análisis histórico del individualismo que lleva a cabo Bousoño en *Epocas*

literarias y evolución se deriva que las distintas "épocas" o "edades" en que se articula la Historia del mundo occidental no abarcan períodos cronológicos idénticos, sino bien desiguales. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la duración cronológica de las generaciones, que para Bousoño, siguiendo la teoría establecida por Ortega y Marías, abarca un período o zona de fechas de quince años⁵⁷. Nacen de aquí otras dos objeciones a la hipótesis bousoñana: si las épocas históricas abarcan un período cronológico diferente, más breve cuanto más próximo al momento actual, o bien las épocas anteriores comprenden un mayor número de generaciones que las épocas más próximas, o bien en las épocas precedentes la generación abarcaba un período cronológico mayor que el que abarcan las generaciones contemporáneas. En todo caso, de la formulación teórica que lleva a cabo Bousoño se desprende una conclusión implícita: con el paso del tiempo, con la evolución del individualismo en la Historia, los cambios que provocan cambios de generación y de época han sufrido un proceso de aceleración, por lo que en períodos cronológicos semejantes se sucede un número de *cambios cualitativamente significativos* mayor.

La verdadera realidad y el foco cosmovisionario

Bousoño utiliza los conceptos de *verdadera realidad* y *foco cosmovisionario* para agrupar el conjunto de notas que caracterizan un determinado período cronológico, ya sea generacional o de época. El *foco cosmovisionario* de todos los sistemas será siempre el mismo: "un grado de individualismo más elevado que el de cualquiera de los períodos precedentes"⁵⁸. Ahora bien, este "grado de individualismo más elevado" se manifestará en una serie de efectos, algunos de los cuales se diferenciarán de los que se produjeron en la generación anterior, mientras que otros se mantendrán en común con ésta. A estos últimos se les puede denominar efectos transgeneracionales o efectos de época, puesto que su persistencia se extiende más allá del período que abarca una generación para determinar el signo de una época concreta. De entre aquellos efectos del grado de individualismo que una generación no comparte con su predecesora habrá de seleccionarse aquel que resulte fundamental en la caracterización del nuevo período; éste vendrá a determinar la *verdadera realidad* de la generación o de la época tratada:

Importa especialmente determinar, por lo pronto, uno de ellos (de los efectos), el decisivo en cuanto que encabeza y se responsabiliza visiblemente de los demás, y semeja ser entonces,

aunque sólo a primera vista, el verdadero "foco" (que puede ser plural) del período que se trata⁵⁹.

Esta verdadera realidad será la que conformará el espíritu y el signo de un determinado período, sea una generación o una época, que, en su multiplicidad, admitirá rasgos generacionales cualitativamente diferenciales. La verdadera realidad de un período, por lo tanto, habrá de abarcar las diferentes manifestaciones que se lleven a cabo en dicho período, que resultarán mera expresión de aquélla:

Lo que el artista pretende, en cualquier momento que consideremos, consiste justamente, en dar expresión a esa "verdadera realidad", múltiple o simple, que configura, en cuanto a lo que tiene de cualitativamente discrepante e innovador, el tiempo histórico que le ha tocado en suerte. Lo que llamamos "verdadera realidad" explica las novedades cualitativas del momento en que se está; el grado individualista da cuenta, en cambio, de toda novedad, sea cualitativa o cuantitativa. El auténtico foco es, pues, éste y no aquél, al revés de lo que en principio pudiera parecer⁶⁰.

Así pues, mientras la verdadera realidad de un determinado período viene configurada por aquella característica diferencial con respecto a otros períodos, a la cual aparecen supeditadas los demás efectos característicos de esa época, el foco cosmovisionario está integrado por aquellos rasgos comunes y diferenciales que definen dicho período.

Por lo tanto, podrán diferenciarse tres tipos de efectos o caracteres distintos dentro del grado de individualismo característico de un determinado período.

En primer lugar, habrán de distinguirse aquellos efectos que se mantienen de una generación a otra, son de tipo general y pueden denominarse como *caracteres de época*, en cuanto que definen el foco cosmovisionario de una época frente al de otra. En segundo lugar, habrá que distinguir aquellos caracteres que tan sólo se diferencian de una generación a otra cuantitativamente, sin adquirir un cambio de grado cualitativo. Por último, habrá que distinguir aquellos caracteres que se diferencien de la generación anterior no sólo cuantitativamente, sino cualitativamente. Sólo entre estos últimos podrá extraerse aquel que constituya la *verdadera realidad* de una generación determinada. El resto de los rasgos característicos que definen un determinado período constituirán el *foco cosmovisionario*.

Causas y estímulos

Bousoño diferencia en su hipótesis teórica entre *causas y estímulos* en el desarrollo del grado de individualismo en un determinado período. Por *causas* entiende aquellos motivos que provocan un aumento concreto en el grado de individualismo, mientras que los *estímulos* son los impulsos que provocan esas *causas*⁶¹. Dentro de las *causas* podrán diferenciarse dos tipos

distintos: por un lado, las *causas históricas* y, por otro, las *causas cosmovisionarias*.

Por "*causas históricas*" entiendo los motivos que han provocado en la sociedad el grado individualista o foco cosmovisionario de que se trate: en nuestra interpretación, la causa o causas históricas, a diferencia de los estímulos cosmovisionarios, son siempre de índole material⁶².

Por lo tanto, las *causas históricas* vendrán directamente determinadas por los *estímulos materiales*, mientras que las *causas cosmovisionarias* tendrán un cierto contenido cultural y estarán determinadas por los *estímulos espirituales*, es decir, "de reacción (positiva o negativa) frente a la inmediata o mediata tradición"⁶³.

La *causa cosmovisionaria* de cualquier cambio que se produzca siempre tendrá su fundamento en el *foco cosmovisionario*, esto es, en el grado de individualismo mayor que el de cualquiera de los períodos precedentes. Como consecuencia, los *estímulos cosmovisionarios* o *espirituales* se manifestarán como aprobación u oposición a un período anterior con un grado de individualismo diferente al presente. Los *estímulos materiales* serán, por su parte, consecuencia directa de una situación histórica determinada y de un determinado grado en la evolución del capitalismo en la sociedad occidental.

Individualismo, originalidad e irracionalismo

De la definición anteriormente adelantada de *individualismo*, como conciencia de sí mismo que tiene el hombre, se podían derivar dos notas que caracterizaban este concepto en la hipótesis de Bousoño: por un lado, la confianza en el hombre individual y en su relación con la sociedad; por otro, la confianza en la razón, puesto que se trata de tener una cierta *conciencia*. En este último sentido, puede escribir Bousoño: "Individualismo es *razonismo* (...) y la primera manifestación, en sentido cronológico de este *razonismo* es el *racionalismo* de que hablamos"⁶⁴. El desarrollo del individualismo a lo largo de la Historia se encontrará directamente vinculado al desarrollo de la *conciencia de mí mismo* y, por lo tanto, a la evolución de la razón:

Si el individualismo es "la conciencia que yo tengo de mí mismo en cuanto hombre", es evidente que la cuestión del origen y crecimiento del individualismo se hace una con la cuestión del origen y crecimiento de esa conciencia⁶⁵.

Así, el crecimiento de la *razón*, en cuanto *racionalidad* y no sólo en cuanto *racionalismo*, se halla directamente vinculado con el crecimiento del individualismo, contribuye a incrementar el impulso individualista.

Esta distinción entre *racionalismo* y *racionalidad* permite a Bousoño diferenciar el impulso que motiva el desarrollo del individualismo a lo largo de su evolución histórica de uno de los estadios que caracterizan esa evolución. Sólo así puede llegar a comprenderse que en un momento dado de la evolución del individualismo la razón humana se vuelva contra el *racionalismo*, como expresión del grado de racionalidad en un momento determinado. De esta manera, la *Epoca Contemporánea* se caracterizará por un grado de evolución de la *razón* que no se vinculará a la *razón racionalista*, sino que se manifestará como radical *irracionalismo*; esta reacción contra la *razón racionalista* que había dominado la época anterior, tendrá su origen en el Romanticismo⁶⁶. En su oposición a la *razón racionalista* precedente y en el establecimiento de un nuevo tipo de *irracionalismo*, el Romanticismo y la *Epoca Contemporánea* coinciden:

La poesía contemporánea no reacciona en lo fundamental como oposición al romanticismo, sino, al revés, reacciona, junto al romanticismo, frente al racionalismo inherente al período neoclásico (...). Tal reacción en común se verifica durante el período contemporáneo de modo opuesto a como se verifica durante el período romántico. Los románticos negaron el racionalismo neoclásico al desechar las racionales reglas de la Preceptiva, (...) los contemporáneos fueron, opuestamente, irracionales por lo que toca a las significaciones y lúcidos por lo que toca a la cosmovisión⁶⁷.

Así pues, desde el Romanticismo, el individualismo viene manifestándose como lucha contra el racionalismo precedente, con lo cual el grado de individualismo se

manifestará como irracionalismo. Si el Neoclasicismo se había caracterizado por la adscripción a las normas, por la búsqueda de lo abstracto y la negación de la originalidad, en beneficio de una razón superior, el Romanticismo afirmará la originalidad individual frente a lo común buscado por el neoclásico:

El Romanticismo busca el conocimiento de lo concreto, para el que no vale la razón abstracta, generalizadora, que queda así, en cierto modo, desechada o puesta en su verdadero lugar, a favor de ciertas formas del conocimiento irracional que se pretenden a ese propósito superiores, y por tanto, más racionales en otra forma del concepto de razón⁶⁸.

La afirmación de lo concreto frente a lo abstracto, de la parte frente al Todo, de lo subjetivo frente a lo objetivo, hace que el individuo pretenda realzar su carácter personal llevándole a buscar la originalidad más absoluta como manifestación de su propia personalidad, de su propio yo. Esta búsqueda de la originalidad, característica del Romanticismo y de la Epoca Contemporánea, llevará al individuo a la negación del racionalismo en su carácter abstractivo:

El irracionalismo verbal, propio de la poesía contemporánea es, a mi juicio, un resultado del agudo subjetivismo de nuestro tiempo. (...) El subjetivismo consiste en afirmar para el mundo un puesto subalterno en la jerarquía de nuestras preferencias, y en conceder, por el contrario, el primer sitio a las emociones subjetivas que ese mundo, así destronado, incoa en nuestra psique⁶⁹.

En consecuencia, el abandono de la razón racionalista por el irracionalismo supone un abandono paralelo del mundo objetivo por el mundo subjetivo y, por lo tanto, la búsqueda de un mayor grado de originalidad y de individualismo. Así pues, originalidad, irracionalismo e individualismo serán tres términos que aparecerán vinculados en el Romanticismo, en la Epoca Contemporánea y en la Poscontemporánea.

La evolución del individualismo desde la Epoca Contemporánea

En su análisis del desarrollo histórico del individualismo en la sociedad occidental, Carlos Bousoño sitúa el origen de este desarrollo, el "individualismo cero", en el siglo XI, desde donde, en un crecimiento progresivo, el sentimiento individualista se ha venido configurando y estableciendo hasta nuestros días en diversas etapas históricas⁷⁰. Las dos últimas etapas históricas de este desarrollo son las que afectan de modo más directo la interpretación de la realidad actual. De ellas se ocupa extensamente Bousoño y en este apartado trataré de resumir sus ideas a este respecto.

Desde mediado el siglo XIX hasta nuestros días, Bousoño diferencia dos épocas diferentes en el desarrollo del individualismo: la Epoca Contemporánea y la Epoca

Poscontemporánea. Históricamente, la Epoca Contemporánea se inicia en torno a la mitad del siglo XIX y se extiende hasta el inicio de la II Guerra Mundial, mientras que literariamente abarca el período que se extiende desde Baudelaire a los surrealistas⁷¹. Por su parte, la Epoca Poscontemporánea se inicia con la II Guerra Mundial y se alarga hasta nuestros días, en un período histórico aún no concluso.

Tres son las causas históricas principales que motivan el cambio de grado individualista y el surgimiento de la Epoca Contemporánea: el enorme desarrollo de la Ciencia, el crecimiento geométrico del capitalismo y la técnica en todas las manifestaciones de la vida, y la consolidación de las libertades traídas por la Revolución Francesa. Dos consecuencias importantes trae para el arte este cambio de época: por un lado, la eliminación progresiva del mundo objetivo como referencia de la obra de arte; por otro, el crecimiento del irracionalismo como nuevo grado en el desarrollo de la razón, opuesto a la *razón racionalista*. La eliminación del mundo objetivo como referencia de la creación artística en la época contemporáneo sufre una evolución progresiva:

Durante la época contemporánea, el mundo se reduce no ya a lo subjetivo, sino a lo intrasubjetivo, a la impresión: durante la época simbolista se tratará de la impresión sin modificantes; durante el período de la poesía pura, tal impresión se transfigura en ascensión arquetípica; y en el superrealismo nos hallamos

frente a las asociaciones de la memoria involuntaria⁷².

El individualismo se acentúa en la Epoca Contemporánea hasta tal grado que tan sólo es la impresión del mundo percibida por el artista lo que se reelabora en la creación, para posteriormente, en su expresión más radical, eliminar totalmente dicha impresión y así plasmar en la obra exclusivamente el mundo personal y subjetivo. La evolución en el grado de individualismo hace que el intimismo se adelante en un salto cualitativo y el mundo no sólo carezca de interés *del Todo* por sí mismo, sino que desaparezca *por completo* de la creación artística, cediendo su espacio a una irrealdad sin significación lógica, distanciada de la razón racionalista, una irrealdad de la que únicamente se exige una emoción, esto es, algo intrasubjetivo.

En su progresiva negación de la abstracción de la realidad que supone la consideración del mundo objetivo y en su búsqueda de la originalidad, de la visión personal y subjetiva de la realidad como expresión del individuo, la Epoca Contemporánea viene a coincidir con el Romanticismo y a oponerse a la visión del mundo establecida por el Neoclasicismo: "habría que juntar el período contemporáneo al romántico (...), al objeto de verlos a ambos nacer como revés y contestación del conformismo y mimetismo neoclásicos"⁷³.

La existencia de una serie de elementos comunes que definen y determinan como un sistema compacto la Epoca

Contemporánea no implica que este sistema suponga una unidad estática, sino que muestra en su seno un progresivo desarrollo, un progresivo crecimiento en el grado de individualismo que alcanzará su nivel más intenso dentro de la época en las creaciones surrealistas, como el nivel en que se da la más alta interiorización y subjetivación de la realidad tratada en la obra. Así, pueden distinguirse tres momentos artísticos bien diferenciados en la creación contemporánea: el impresionismo, el arte puro y el surrealismo. Estos tres movimientos indicarán un crecimiento progresivo del grado de individualidad y, paralelamente, de la interiorización de la realidad externa.

El arquetipo cantado por los poetas puros suponía una creación del poeta, pero esa creación estaba hecha con recuerdos de la realidad y conservaba dentro de su seno no poco de ésta (...). Los superrealistas llevarán más lejos la creatividad de la mente humana, y por lo tanto mostrarán un individualismo más intenso. *Vueltos de espaldas a la objetividad, sólo se ocuparán del contenido de la conciencia*, pero no al modo de los impresionistas, en quienes la impresión pretendía ser un espejo, aunque no siempre fiel, de la realidad objetiva. Ahora se trata de las asociaciones que en la conciencia se producen, *sin importar otra cosa que el flujo psíquico como tal*, independizado y autónomo respecto de la realidad⁷⁴.

En consecuencia, la progresiva eliminación de la realidad objetiva en la creación artística sitúa al surrealismo como el movimiento *contemporáneo* que lleva a un más alto grado el desarrollo del individualismo, trasladando la

realidad de la creación de la objetividad externa a la interioridad de la psique humana, con un sistema de referencias y conexiones bien distinto del que rige el mundo exterior.

El intenso individualismo alcanzado con el desarrollo de la Epoca Contemporánea anuncia ya un cambio cualitativo en el desarrollo individualista. En dicha época, el yo ha cobrado ya completa conciencia de su individualidad como ser, de su carácter plenamente original (el artista como genio predomina en esta época), se ha auto-reconocido como ser individual e insustituible. Este cambio de grado en la evolución del individualismo, se manifiesta como un cambio de época, con el advenimiento de la *Edad Poscontemporánea*⁷⁵. Una vez perdido el mundo objetivo, la realidad externa, parece que el individualismo ha alcanzado su grado máximo de evolución. Sin embargo, es ahora el mismo individuo el que comienza a cuestionarse en su propia unidad, en su propio ser auto-reconocido y comienza a ser consciente de su cambio continuo:

No ya los contenidos del yo, el yo en *cuanto tal* se interpretará como abierto a la transfiguración respecto a lo que antes era ese mismo yo. Entran así, en éste, nuevos factores de individuación: el tiempo, el espacio y la propia responsabilidad, ya que lo importante en última instancia, a este respecto, es *aquello que hacemos* en ese espacio y en ese tiempo (...). El yo deja de ser un absoluto, un bloque manso, inmóvil, idéntico siempre a sí mismo aunque con diferentes contenidos, y se descompone en posibles variaciones *esenciales*, dependientes de la situación o mundo en que se está, y del proyecto de vida de cada persona. (...) El

individuo, de mostrarse como diferente a sus prójimos, pasa a encontrarse en disponibilidad de *diferir de sí mismo*⁷⁶.

De esta manera, el individuo pasa a definirse no exclusivamente por su propia individualidad, sino, asumiendo la fórmula orteguiana, por la relación establecida entre el yo y la *circunstancia* que lo rodea, en tanto en cuanto que dicha circunstancia modifica real y profundamente al individuo en su propio ser.

Esta conciencia de la importancia que cobra la *circunstancia* en el desarrollo del propio ser individual, en cuanto que es asumida por el yo, conlleva una paralela recuperación del mundo objetivo y de la realidad exterior, pero no en un proceso involutivo con respecto al desarrollo de la Epoca Contemporánea, sino en un sentido radicalmente distinto. El individuo poscontemporáneo no necesita, como el contemporáneo, afirmarse frente a la realidad y a la sociedad para reconocerse como un ser individual y original, sino que, asumida su individualidad, es consciente de que el mundo exterior forma una parte constitutiva fundamental de su propio ser, y alcanza así un nuevo grado en la evolución del individualismo. De esta manera, el individuo poscontemporáneo no tratará de afirmar su yo frente a la sociedad, como hacía el contemporáneo, sino que comprenderá que la sociedad, como circunstancia, forma parte de su propia conformación como ser. Por lo tanto, la evolución del grado de individualismo en la Epoca

Poscontemporánea vendrá determinada por la conciencia de mí mismo que adquiera afirmando el constituyente individual o el circunstancial-social de mi propio ser. Así, Bousoño diferenciará tres generaciones distintas en el desarrollo de la Epoca Poscontemporánea, cada una de las cuales se diferenciará de la anterior en un aumento cuantitativo del grado de individualismo, acentuando el constituyente individual del yo:

Los dos grupos cronológicos que forman el período realista que nos interesa (comienzo de la Edad Poscontemporánea) no reaccionan del mismo modo frente al complejo radical que lo engendra. De la fórmula "yo soy yo y la sociedad en que vivo o circunstancia", la generación primera valorará especialmente el ingrediente "sociedad", mientras que la generación siguiente pondrá el énfasis en el ingrediente "yo". (...) Durante el tiempo realista anterior había gran conciencia de la individualidad humana, pero esa conciencia no era, pese a todo, tan intensa como lo es en la actualidad⁷⁷.

Así, la recuperación, aunque desde una perspectiva distinta, del mundo exterior, de la sociedad y la circunstancia, como parte constitutiva del individuo en la Epoca Poscontemporánea y la acentuación del elemento circunstancial en la primera generación, permitirán establecer cierta relación entre dicha generación y la época neoclásica⁷⁸. Por el contrario, el individualismo de la tercera generación poscontemporánea o generación del 68, que se manifestará como "*crisis intensísima de la razón racionalista* y, consecuentemente, como marginación"⁷⁹, y, por lo tanto, como negación del constituyente "sociedad" frente al constituyente

"individuo", permitirá relacionar, considerando el distinto nivel de desarrollo del individualismo, dicha generación con la última generación de la Epoca Contemporánea.

Las diferentes relaciones establecidas por cada una de las generaciones poscontemporáneas entre los constituyentes individual y social del yo, pueden representarse esquemáticamente de la siguiente forma:

<u>Individuo</u>	<u>Sociedad</u>	
-	+	1ª generación
+	+	2ª generación
+	-	3ª generación

Así pues, la relación entre individuo (reconocido como propio yo) y sociedad (como *circunstancia* variable que hace cambiar al yo), que caracteriza a la Epoca Poscontemporánea, manifiesta un creciente grado de individualismo mediante la progresiva afirmación del constituyente individual.

En otro sentido, como consecuencia de la nueva relación establecida entre individuo y sociedad, la Epoca Poscontemporánea se caracteriza por un progresivo proceso de *descentralización* a diversos niveles⁸⁰. Junto a la descentralización del capitalismo occidental acontece en la sociedad poscontemporánea la descentralización de la política internacional y también del estado moderno en un

proceso que muestra la crisis de la razón racionalista, por sí centralizadora:

La gran modificación que está empezando a sufrir la estructura capitalista, y los otros moldes objetivos arriba citados, al contribuir decididamente a lograr un aumento considerable del grado de individualismo del hombre occidental, produce la crisis definitiva de la razón racionalista, hecha ya puramente instrumental, razón que es siempre de tipo centralizador⁸¹.

El proceso descentralizador característico de la Epoca Poscontemporánea discurrirá de modo paralelo al crecimiento del grado de individualismo, resultando ser la tercera generación poscontemporánea aquella en que el grado de individualismo se manifiesta de un modo más agudo y el proceso descentralizador alcanza su expresión más radical en la *marginación*.

La marginación como verdadera realidad de la generación del 68

Como se ha visto, la *descentralización* en los más diversos niveles es lo característico de la Epoca Poscontemporánea, como manifestación del grado creciente de individualismo en la hipótesis de Bousoño. Este proceso de *descentralización* poscontemporánea se manifiesta en su modo más intenso en la tercera generación de la nueva época, la generación del 68, como *marginación*, que se constituye de esta manera como

"verdadera realidad" de dicha generación: "El individualismo de los jóvenes de hoy se manifiesta, pues, como crisis intensísima del racionalismo, y, consecuentemente, como marginación"⁸². En su voluntad de marginación, la generación del 68 se enfrentará al Estado centralizador, como detentador de una razón racionalista que se siente en crisis, transformada en un mero instrumento coercitivo:

La marginación se refiere, claro está, a la coerción implicada en las instituciones (las cuales son como materializaciones del tipo de razón repudiado) (...). Dentro de esto, el enemigo máximo es el Estado centralizador. (...) Y como todo ello, insisto, es una sola cosa con el imperio todopoderoso de la razón racionalista o instrumental, los anteriores repudios se nos aparecen como meros capítulos o partes de la verdadera marginación. (...) De cualquier modo, el racionalismo y su peculiar forma de conocimiento habrá de cuestionarse. Las partes arremeterán contra el todo⁸³.

Así pues, la marginación de la generación del 68 se manifestará como un grado más en la evolución del individualismo y de la crisis de la razón racionalista, que se había iniciado con el Romanticismo, transformada ya en instrumental. El rechazo de este tipo de razón y de las instituciones que la sustentan (en el Estado centralizador) supone la búsqueda de una razón superior, que asegure un grado mayor en la evolución del individualismo: "Si se va contra la razón instrumental, es en nombre de una razón más alta, la cual sólo admite

la utilidad social en la medida en que cada hombre pueda seguir siéndolo en sentido pleno"⁸⁴.

Pero la *marginación*, como "verdadera realidad" de la generación del 68, no se manifestará exclusivamente como crisis intensísima del racionalismo en su forma de razón instrumental, sino que también fundamentará diversas manifestaciones estéticas de signo distinto. Así, la marginación, en cuanto crisis del racionalismo, implicará una desconfianza en éste como instrumento válido para el conocimiento de la realidad, que no podrá ser aprehendida ni por la razón ni por el lenguaje. En consecuencia, el objeto artístico no tratará de ofrecer una ficción de la realidad, una ilusión de ésta, sino que la obra, en una manifestación *esteticista* o *culturalista*, remitirá a su propia materialidad para remarcar el carácter ficticio de la creación:

El arte ya no pretenderá darnos una ilusión de realidad, (...) sino al revés, se hallará impulsado a demostrar a las claras su carácter precisamente ficticio, su índole no real. (...) Se explica del mismo modo el esteticismo y culturalismo con que se inició en España la generación de Carnero y Gimferrer, puesto que ahora el interés no va hacia la realidad, sino *hacia la ficción*, esto es, hacia el arte como tal y lo artístico⁸⁵.

De esta manera, el esteticismo y el culturalismo característicos de una etapa determinada de la generación del 68 distan de las manifestaciones esteticistas que diversos autores llevaron a cabo durante el fin de siglo XIX. Mientras que para aquellos el esteticismo era una

forma de afirmar su personalidad y su originalidad frente a la sociedad uniformadora del momento, el esteticismo y el culturalismo de la generación del 68 adquiere un valor distinto: afirmar el carácter ficticio y no real de la creación artística. En este sentido, *culturalismo* y *metapoesía* coinciden como manifestaciones de la *marginación* característica de la generación del 68, para afirmar el carácter imaginario de la obra literaria, que, en consecuencia, "ya no pretende expresar una realidad, sino sólo justamente, la representación como tal de una realidad"⁸⁶.

Pero la *metapoesía* no es sólo, como manifestación de la *marginación* y de la crisis del racionalismo en la generación del 68, un modo de expresar el carácter imaginario de la obra literaria, sino que, yendo más allá, en su cuestionamiento de la capacidad expresiva del lenguaje con respecto a la realidad supone un cuestionamiento paralelo de los fundamentos del *Poder*, puesto que es éste quien a través del dominio del lenguaje establecido transmite el sistema represivo sobre el que se establece. Así pues, Bousoño ve en la escritura metapoética un modo de desvelar estos elementos represores que el *Poder* utiliza a través del lenguaje y, por lo tanto, una forma de rebeldía contra el carácter totalitario de dicho poder:

El planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y

represores del Poder, ya que el sometimiento y esclavización del lenguaje por el Poder (...) viene a ser la forma más sutil (y por tanto, más difícil de neutralizar) de sujeción, inhibición y destrucción de lo individual⁸⁷.

En resumen, tanto el culturalismo como la metapoesía no son, desde la perspectiva de Bousoño, sino manifestaciones de la crisis intensísima del racionalismo, en su forma de razón instrumental, en la generación del 68 y de la verdadera realidad de ésta en la *marginación*. El proceso *descentralizador* que caracteriza a la Epoca Poscontemporánea halla su grado más radical en la generación del 68 y consecuentemente todos sus rasgos característicos manifestarán esta voluntad descentralizadora, y marginal en su expresión última, como una rebeldía radical frente al carácter centralizador y totalitario del Poder.

La respuesta a las hipótesis teóricas planteadas por Carlos Bousoño para la generación del 68 la daría en 1981 Jenaro Talens. Para Talens la *marginación* no podía ser la "verdadera realidad" de la generación del 68, porque no existe la posibilidad de una existencia marginal dentro de un sistema establecido. En consecuencia, ni la metapoesía ni el culturalismo podían constituirse en respuestas al Poder desde los márgenes del sistema establecido por éste, sino ser su propia confirmación. Talens negaba cada uno de los presupuestos teóricos avanzados por Bousoño para la joven generación:

Lo "marginal" no es sino la variante invertida de lo que dice negar, y potenciar su funcionalidad, potenciar el orden que lo implica. No se puede estar en el margen porque no hay márgenes. A la asunción, más o menos consciente, de esta imposibilidad de *estar fuera* es a lo que llamaremos, utilizando la terminología de Carlos Bousoño, "verdadera realidad" del arte contemporáneo, en general, y de la generación de Martínez Sarrión, en particular⁸⁸.

La "verdadera realidad" de la generación del 68 no puede ser la *marginación*, puesto que el poder totalitario y centralizador lo abarca *todo* y, consecuentemente, fuera del *todo* sólo existe la *nada*, la *no existencia*. El sistema centralizador y totalitario del poder no admite la existencia marginal, que implicaría bien la confirmación del propio sistema en sus límites absolutos, bien el señalamiento de la existencia de *un lugar* otro fuera del sistema, imposible si se tiene en cuenta que el sistema es totalitario. En consecuencia, la afirmación de la *marginación* como verdadera realidad de la generación del 68 supone una paradoja implícita irresoluble. Sólo la conciencia de que la marginación real del sistema resulta imposible puede constituirse, por lo tanto, en "verdadera realidad" de dicha generación. Ahora bien, la *conciencia*, el *auto-reconocimiento* de que la posibilidad de una existencia marginal real resulta imposible implica una cierta voluntad previa de marginación, negada en un posterior desarrollo lógico del planteamiento.

Para negar el segundo supuesto, la metapoesía, sobre el que Bousoño elabora su hipótesis, parte Talens de una premisa implícita en el discurso bousoñano: que el

lenguaje es un instrumento del Poder para sustentar su propio sistema de valores. En consecuencia, como en el caso de la marginación, cualquier reflexión sobre el lenguaje como instrumento de poder no hará sino confirmar el estatuto de éste, afirmar el poder que detenta dicho lenguaje y asumirlo como sistema:

Si hemos dicho que todo lenguaje es siempre lenguaje de y del poder, el análisis de esa función, que atañe a la función metaliteraria (o metapoética) podría entenderse como reflexión crítica sobre el poder, en tanto inscrito en el lenguaje sin implicar necesariamente un desenmascaramiento de sus mecanismos represivos⁸⁹.

La mera reflexión metapoética no implica por lo tanto un enfrentamiento contra el poder establecido a través del lenguaje y sustentado por éste. De hecho, de las tres categorías lingüísticas, diferenciadas por Talens, en que se manifiesta la función metapoética (*lenguaje analítico*, *lenguaje reflexivo* y *lenguaje crítico*) ninguna de las dos primeras "se centra en la relación simbólica con lo real, cuya no-presencia en cualquier tipo de lenguaje constituye, de hecho, la principal inscripción (represión) del poder"⁹⁰, ninguna de las dos plantea un enfrentamiento contra el poder. Sólo en la tercera categoría diferenciada, en el *lenguaje crítico*, podría detectarse una voluntad desenmascaradora de los mecanismos represores del poder, sólo en esa categoría la metapoesía apuntada por Bousoño desarrollaría su rebeldía implícita contra el poder establecido:

Es el tercer tipo de lenguaje apuntado antes (*lenguaje crítico*) el que aborda esta problemática, no usando de aquél como medio, sino simplemente usándolo, dejándolo hablar, dejando que el deseo hable a través suyo, como puro gasto gratuito, como placer (...), sin finalidad, por tanto, sin implicaciones de saber (es decir, de poder), ni de juicios de valor. (...) Este tercer tipo de utilización de la función metapoética del lenguaje "poesía" como dispositivo de trabajo es así quizá la única de las tres citadas a la que podría otorgarse el papel desenmascarador comentado antes, por cuanto, en su práctica, lo realiza, aunque no hable de él⁹¹.

Aquellos usos de la función metapoética más aparentemente desenmascaradores, a través del *lenguaje analítico* y del *lenguaje reflexivo*, resultan ser, desde la perspectiva de Talens, los menos críticos con el lenguaje establecido por el poder, al que, en su voluntad analítica y reflexiva, sólo confirman como tal. En cambio, la utilización del lenguaje "como puro gasto gratuito", sin una voluntad cognoscitiva, sin la pretensión de establecer a través de él un vínculo con la realidad, un conocimiento de ésta, lleva implícita, aunque sin una consideración consciente, una voluntad crítica y desenmascaradora de los recursos represivos del poder, que se asientan sobre dicha capacidad cognoscitiva de la realidad a través de la sistematización que otorga tal poder a través del lenguaje. Sólo desde esta perspectiva las hipótesis de Bousoño y Talens coinciden para señalar en la metapoesía una cierta "subversión frente a los valores establecidos por el lenguaje del poder", y

apuntar un cierto tono "comprometido"⁹², consciente o inconscientemente, en los poetas de la generación del 68.

La intención de hacer manifiesto el carácter ficticio y representativo de la creación artística, su carácter no real, llevó a los autores de la generación del 68 a utilizar referentes culturales, referentes artísticos elaborados previamente, que otorgaban a sus obras un cierto carácter distanciado, base del *culturalismo* que Bousoño apuntó como manifestación de la *marginación* que definía la "verdadera realidad" de estos autores. Talens negará el carácter culturalista de las creaciones poéticas de la generación del 68 desde su misma fundamentación. Para él no es pertinente diferenciar entre *realidades artísticas* (creadas) y *realidades "reales"*, puesto que ambas conviven en la memoria del autor, de la que toma su material el poema, como un todo indiferenciado:

El material utilizado por el escritor en su doble vertiente (referencial y expresiva) se compone de una mezcla de vida y escritura, amalgamados en un espacio común, la memoria (que es lenguaje), y si la intertextualidad en que consiste toda escritura adopta en la generación que nos ocupa una de sus variantes particulares, la cita, es un problema de grado, no de cualidad⁹³.

En consecuencia, ni la *marginación*, ni la utilización de la metapoesía como un instrumento de enfrentamiento al poder, ni el *culturalismo*, eran rasgos que pudieran caracterizar la poesía de la generación del 68, desde la perspectiva de Talens, puesto que o bien no

podían existir lógicamente como tales, o bien sólo se manifestaban como un cambio de grado mínimo con respecto a la escritura de las generaciones precedentes.

Manuel Asensi Pérez parte de los presupuestos establecidos por Jenaro Talens en 1981, sus reflexiones se inician allá donde las de Talens concluían, para negar los tres rasgos característicos adscritos por Bousoño a la generación poética del 68. Su proceso negador se establece en tres puntos diferentes, que implican la negación de la *marginación* como "verdadera realidad" de la generación del 68: en primer lugar, Asensi estudia la posibilidad teórico-ideológica de la existencia del margen así como de su compatibilidad con la "crisis intensísima de la razón racionalista" que señalara Bousoño; en segundo lugar, descendiendo al análisis de los textos poéticos, estudia el concepto de *exclusión*, próximo a la formulación culturalista expuesta por Bousoño, como rasgo característico de la no-marginalidad; por último, Asensi analiza el carácter no-marginal de la metapoesía.

En la hipótesis desarrollada por Bousoño, la *marginación* definitoria de la verdadera realidad de la generación del 68 se sustentaba sobre tres fundamentos básicos: por un lado, la crisis intensísima de la razón racionalista que se manifestaba en la joven generación; por otro, el proceso de descentralización en su grado más radical que se mostraba como lucha de la parte contra el

Todo; por último, la ruptura con la razón racionalista se llevaba a cabo en busca de una razón más alta que ésta, con rostro más humano. Asensi negará cada uno de estos fundamentos de la hipótesis bousoñana en el primer estadio de su estudio para negar así la posibilidad lógica de la existencia de la marginalidad dentro de un sistema. En primer lugar, para Asensi no es posible predicar de la razón la idea de crisis ni la de marginación, por cuanto tanto una como otra, o bien remiten a una realidad tercera imposible, o bien remiten al sistema que pretenden negar:

Lo que aquí se pretende introducir es la idea de que si entendemos "crisis" en sus sentidos etimológicos, no es posible ni atribuirle ni predicarla de "razón" y que si la entendemos en el sentido heideggeriano, entonces lo que no es posible es deducir la "marginación"⁹⁴.

Así, cuando Bousoño dice de la generación del 68 que su crítica profunda de la razón racionalista se da exclusivamente "en nombre de una razón más alta"⁹⁵, cabe preguntarse si detrás de esa razón hay algo más que la razón. Asensi niega la posibilidad de la búsqueda de una razón superior a la razón racionalista, negando la matización apuntada por Bousoño y cuestionando desde su base la hipótesis planteada por éste:

No se busca ni se está al servicio de la razón porque todo queda devuelto a ella: a la razón, sin adjetivos, pues no los tiene. Lo único que podemos constatar es su triunfo. En realidad nunca se había salido de ese espacio, detrás de la razón no hay más que la razón⁹⁶.

Negando la posibilidad de existencia de una gradación dentro de la razón, Asensi niega el cambio evolutivo dentro de ésta y paralelamente niega la evolución dentro del individualismo señalada por Bousoño. Si la "razón" no tiene grados, como pretende Asensi, no puede admitirse una evolución dentro de ella, puesto que en todo momento remitirá a sí misma. Sin embargo, si se admite una gradación en la razón, como pretende Bousoño, sí puede señalarse una evolución y un desarrollo negador del racionalismo sin que pueda afirmarse, como hace Asensi, que "en un determinado momento lo que se dio fue una desconfianza en la razón"⁹⁷.

La crisis de la razón racionalista, que Bousoño detectaba en la generación del 68, remite por lo tanto, desde la perspectiva de Asensi, al mismo sistema que la razón instaaura y, en consecuencia, no puede hablarse ni de marginalidad ni de crisis de ese sistema establecido por la razón. Del mismo modo, el proceso, descentralizador en su grado máximo de marginación, tal como se manifiesta en la generación del 68, implica un enfrentamiento de la parte marginada con el Todo centralizador, que no hace sino confirmar el sistema totalitario al que aparentemente se enfrenta:

La revolución y la marginación no se identifican (aunque podrían hacerlo) sino en su patente y constante estancia dentro de las fronteras de aquello con respecto a lo cual son tal revolución o tal marginación. Una acción que dice desenmascarar siendo ella misma máscara de un proceso cuya

imposible involución lo convierte en una infinita mascarada⁹⁸.

En consecuencia, la parte supuestamente marginada que se rebela contra el Todo lo único que logra es confirmar el propio sistema totalitario que aparentemente rechaza: "cuando la parte se rebela contra el todo lo único que evidencia es el todo que hay en la parte, es decir, todo"⁹⁹. Por lo tanto, desde la perspectiva de Asensi, lo mismo que desde la de Talens, el sistema prevalece a cualquier intento de destrucción y cualquier intento de situarse en una posición marginal con respecto a dicho sistema establecido no logra sino confirmarlo en sus fundamentos.

Bousoño vincula en la generación del 68 la *marginación* como su "verdadera realidad" con las revueltas estudiantiles del Mayo Francés, que vendrían a confirmar esa voluntad revolucionaria y de ruptura del sistema en los miembros de dicha generación, al menos en un primer estadio de desarrollo lógico, pues si bien, como opina Vincent Descombes, las revueltas del Mayo del 68 concluyen en una etapa en que "el entusiasmo decae y se instauro un nuevo orden más riguroso que el precedente (lo que lleva a decir: "La revolución está traicionada")", también es cierto que existe un estadio previo en que estas revueltas siguen "el guión de las principales revoluciones modernas" y "el antiguo régimen es denunciado e invitado a desaparecer"¹⁰⁰. Y es en este estadio previo, de desarrollo revolucionario, en el que

se establece la revuelta como un modo de enfrentamiento "contra la forma de vivir, de pensar, impuesta por una sociedad industrial burocratizada"¹⁰¹. Esta voluntad revolucionaria, esta voluntad de *marginación* que define un estadio previo al desencanto posterior¹⁰², a "la asunción (...) de esta imposibilidad de *estar fuera*"¹⁰³, coincide y se manifiesta estéticamente en una voluntad de ruptura con el sistema poético establecido, que Pere Gimferrer describirá claramente:

La tendencia a una ruptura, esta vez ya consciente (...), con la poesía dominante en España presidió aún más *Extraña fruta*, escrito entre enero y junio de 1968 y que debía ser (más de treinta poemas) el más extenso de mis libros¹⁰⁴.

Una ruptura estética que se proclamaba desde manifiestos poéticos con tonos radicales:

Parece claro que toda poesía viva, toda poesía nueva debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente: en su destrucción, en su contradicción, en su escarnio -ya sea por la vía indirecta de acudir a unos maestros postergados o insólitos, ya por la directa de descomponer y barrenar el lenguaje imperante¹⁰⁵.

Así, si bien, como quiere Gilles Deleuze, "la negación no es lo contrario de la afirmación"¹⁰⁶, tampoco puede olvidarse una voluntad *negadora*, como señala el texto citado ("refutación", "negación", "destrucción", "contradicción"), que caracteriza el primer estadio de desarrollo generacional, aquel al que se remite en su formulación definitoria Carlos Bousoño.

En consecuencia, puede establecerse una formulación teórica que conjugue las hipótesis de Bousoño y de Talens-Asensi con respecto a la *marginación* en la generación del 68. En un primer estadio de desarrollo generacional, el proceso revolucionario y rupturista con la realidad precedente, tanto socio-política como estética, se manifestaría en una posición negadora que mostraría una voluntad de marginación radical frente a dicha realidad. En este sentido, las propuestas revolucionarias del Mayo Francés y las propuestas rupturistas en el campo estético vendrían a demostrar esta voluntad negadora y marginadora. El fracaso de dichas propuestas revolucionarias y rupturistas, la reintegración de las partes marginadas en un nuevo orden más riguroso que el precedente, conlleva el desarrollo de un segundo estadio, caracterizado por el "desencanto", en el que la voluntad marginadora aparece negada, en el que la marginación-revolución-ruptura aparece, ante el fracaso precedente, como una utopía imposible y se asume de hecho que "la imposibilidad de estar fuera" del sistema es lo que define al grupo. Puede decirse que el paso de un estadio a otro dentro de la generación del 68 se produce aproximadamente en los meses que siguen al fracaso de las revueltas estudiantiles de la primavera de 1968. Es en ese momento cuando las propuestas estéticas más radicalmente rupturistas, afianzadas en gran medida en los movimientos vanguardistas de entre-guerras, cobran

su mayor auge e inician su declive entre los jóvenes autores¹⁰⁷.

Una vez negada la posibilidad teórico-ideológica de la existencia de la *marginación*, Asensi, descendiendo al análisis particular de los textos, estudia la *exclusión* como un rasgo característico de la no-marginalidad. Para Asensi, practican la *exclusión* aquellos poemas en los que lo "que se toma como *referente* no es la *realidad conocida* sino el dato erudito que, por lo tanto deviene exigencia del texto de cara a su posible comprensión lógica"¹⁰⁸. Así definido, el concepto de *exclusión* utilizado por Asensi se aproxima a la idea de *culturalismo* aplicada por Bousoño a la generación del 68, quien señalaba que en estos autores "el interés no va hacia la realidad, sino hacia la *ficción*, esto es, hacia el arte como tal y lo artístico"¹⁰⁹. Tanto en un concepto como en otro se subraya el desplazamiento del interés referencial del poema de la "realidad conocida" a la creación artística, para afirmar así el carácter de *ficción* del texto creado mediante este recurso. Así pues, ambos conceptos, *exclusión* y *culturalismo*, son plenamente asimilables y característicos de la poesía de la generación del 68. Como consecuencia de la práctica de la *exclusión*, del *culturalismo*, los textos creados por estos autores

son propensos a lo "desconocido", a un alto nivel de entropía y hasta al rumor, puesto que la intersección entre el mundo referencial del texto y el mundo referencial virtual del lector da cero¹¹⁰.

Por lo tanto, la práctica de la *exclusión* en estos textos se fundamenta "en la posibilidad de posesión/no-posesión de un saber, convirtiéndose así en una cuestión de *poder*"¹¹¹, el nuevo sistema establecido se basa en la misma voluntad sistematizadora del conocimiento de la realidad a través del lenguaje y consecuentemente participa de semejantes características que las que definen el sistema que pretende negar. Si, tal como lo entiende Talens, "todo lenguaje es siempre *lenguaje del poder*, por cuanto la posesión de los significados es una cuestión de posesión de los códigos que los cifran y descifran"¹¹², un sistema poético fundado en la práctica de la *exclusión*, en cuanto *posesión* de unos datos eruditos, de unos referentes artísticos que condicionan la posible comprensión lógica del texto, se establecerá como lenguaje de poder y, en consecuencia, no logrará subvertir el sistema establecido sino confirmarlo en su propia esencia, al participar de las mismas características que definen a aquél. De este modo, la dicotomía establecida entre *lo marginal/lo central*, definitiva para la existencia de un discurso de la marginalidad desde la perspectiva de la *exclusión*,

se neutraliza al demostrar que un elemento de la oposición tiene características del otro elemento de la misma oposición. Roto el binomio, la primera tentativa de extraer la "marginación" de la producción literaria de estos poetas da negativo¹¹³.

Ahora bien, el mismo planteamiento de la *exclusión* como un desplazamiento de los referentes poéticos de la "realidad conocida", o más bien de la interpretación de la realidad que el poder sistematiza a través del lenguaje, hacia el dato erudito, hacia lo no compartido, hacia la intersección cero "entre el mundo referencial del texto y el mundo referencial virtual del lector", en definitiva, hacia el mundo intrasubjetivo, implica la multiplicación de sistemas interpretativos, la multiplicación de lenguajes y la voluntad fragmentadora del poder totalitario y centralizador. Implica, en consecuencia, una voluntad marginadora que sólo en segunda instancia se reconoce como partícipe del sistema que en un primer momento pretendía negar. Por otro lado, el desplazamiento de los referentes poéticos de la realidad a la ficción artística pretende subrayar el carácter de ficción de la creación textual, pero al mismo tiempo revierte en un cuestionamiento profundo del carácter real y no-interpretativo de la "realidad conocida" y, en su negación, en la negación de su carácter único, tiende a descentrarlo, a rebajarlo en su sentido totalitario.

Por último, Asensi se encarga de negar el carácter desenmascarador de los recursos del poder que Bousoño atribuía a la metapoesía en la joven generación, para demostrar de esta manera que tampoco desde esta perspectiva se cumple la premisa de la *marginación*

señalada por el estudioso. Al igual que en el caso de la razón, para Asensi, tras el lenguaje sólo existe lenguaje y, por lo tanto, lenguaje *de y del* poder, como quiere Talens, frente al cual no cabe ninguna posibilidad marginadora, puesto que todo intento de ruptura topará con el lenguaje, con la razón y con el poder. Consecuentemente, el establecimiento de la *metapoesía* como un lenguaje *distinto* capaz de desenmascarar y rechazar el carácter represivo y deshumanizador del poder supone desde la perspectiva de Asensi un claro ejemplo de tercerización, por el que el poder y su lenguaje son situados en un lugar *distinto* de aquel que ocupa el lenguaje que desenmascara, en este caso, la metapoesía¹¹⁴. Así, no es posible predicar de la metapoesía su carácter desenmascarador y, por lo tanto, marginal, pues o bien remite directamente al sistema que pretende negar, el lenguaje como sistema *de y del* poder, o bien remite a una realidad tercera imposible de distinguir. La reflexión acerca del lenguaje desde el lenguaje mismo (*metalenguaje*) y la reflexión acerca de la poesía desde la misma poesía (*metapoesía*) no implican la creación de un sistema diferente a aquél sobre el que se reflexiona, sino que remiten directamente a dichos sistemas (lenguaje y poesía), que como tales son sólo sistemas de poder.

En definitiva, ese espacio "otro" con respecto al de la razón no existe. No hay máscara hipócrita del poder, pues lo enmascarado constituye una

máscara, del mismo modo que lo que desenmascara es, asimismo, otra máscara. Discurriendo por el camino del lenguaje no hallamos más que los múltiples matices de la razón y el poder: ése es el único sentido que puede tener la marginación o la metapoesía: variaciones, traducciones y transfiguraciones de la razón. Nada más¹¹⁵.

Pero la *metapoesía* implica una diferencia de grado en el desarrollo del sistema del lenguaje y de la poesía. Como en el caso de la *exclusión* y el *culturalismo*, su referente no es la "realidad conocida", la interpretación de la realidad que lleva a cabo el lenguaje del poder, sino que se desplaza hacia el lenguaje mismo, hacia el propio instrumento de poder que se establece como objeto mismo del texto. En consecuencia, el metapoema subraya el carácter ficticio de la creación textual, niega su carácter absoluto y revierte, en su profundo cuestionamiento de la realidad de la poesía en el texto, en un cuestionamiento de la interpretación de la realidad desde el lenguaje del poder.

En conclusión, las hipótesis sobre la *marginación* en la generación del 68 desarrolladas por Bousoño, Talens y Asensi resultan, aunque diversas, asimilables en una formulación superior que las agrupe. Desde esta nueva perspectiva, la "verdadera realidad" de la generación se formularía atendiendo al menos a dos de sus estadios de desarrollo. En su primer estadio de desarrollo, la generación del 68 vendría definida por su *voluntad de marginación*, que quedaría reflejada en las revueltas estudiantiles que culminan en torno a la primavera de

1968 y en las manifestaciones estéticas rupturistas que, paralelas al entusiasmo revolucionario, coinciden en el tiempo con estas revueltas. El fracaso de las revueltas estudiantiles coincide con el declive de las propuestas estéticas rupturistas, para señalar el fracaso de la marginación pretendida y el inicio de un nuevo estadio, caracterizado por el desencanto, en el que los miembros de la generación *asumen la imposibilidad de marginarse de hecho* de los sistemas totalizadores y centralizadores, a la confirmación de los cuales, como comprenden posteriormente, ellos mismos han contribuido a través de sus revueltas y de su aspiración a la marginación.

Por lo tanto, la enumeración de la definición de uno sólo de estos estadios tiene el defecto de resultar fragmentaria e inexacta. Como demuestran las hipótesis desarrolladas por Talens y Asensi, decir que la generación del 68 se define por su *marginación*, resulta inexacto puesto que el sistema del cual pretenden marginarse estos autores resulta reforzado en sus límites y confirmado en su esencia. Por el contrario, definir a dicha generación por la asunción de la imposibilidad de marginarse de hecho, implica un estadio precedente, una actuación previa, en que se manifestó una *voluntad de marginación*, sin la cual no cabría entender esa posterior *asunción*.

Epoca y generación, estímulos materiales y espirituales en la generación del 68

Carlos Bousoño utiliza diversas denominaciones para la generación que vengo tratando, aunque la de "generación del 68" es la más habitualmente repetida, como referencia "al conocido hecho revolucionario con que esta generación se inició"¹¹⁶. Así pues, de esta manera la generación queda remitida bajo esta denominación a su origen rupturista, al *hecho generacional*¹¹⁷ que la caracterizó en su etapa de formación, en su etapa juvenil, en la que el individuo se muestra más receptivo a los acontecimientos exteriores. Junto a esta denominación, la de "generación de la marginación" adquiere un carácter definitorio "pues alude a una de las notas más importantes y abarcadoras del grupo"¹¹⁸. Sin embargo, ya se ha visto los problemas que plantea tal tipo de denominación, por cuanto sólo haría mención fragmentaria de uno de los estadios de desarrollo generacional. En este sentido, la denominación "generación del 68", aunque vincula al grupo a una fecha simbólica de su desarrollo inicial, no niega la posterior evolución estética llevada a cabo por el grupo, ni supone una limitación a un posible desarrollo posterior.

Bajo el término "generación del 68" Bousoño abarca a los autores nacidos entre 1939 y 1953, una zona de fechas de nacimiento que coincide con los presupuestos

generacionales de las teorías de Ortega y Gasset y Julián Marías. Estos autores y en general todos los hombres y mujeres nacidos en semejante período de tiempo se integrarán dentro de la Epoca o Edad Poscontemporánea¹¹⁹, como su tercera generación. Como se vio, la Edad Poscontemporánea se inicia en torno al fin de la guerra civil española y al de la II Guerra Mundial, aproximadamente, y se caracteriza por establecer desde una perspectiva nueva la conciencia individualista, constituida ahora por la relación del individuo con su circunstancia vital o sociedad.

Como se vio, los *estímulos espirituales* o *cosmovisionarios* son consecuencia directa de la *causa cosmovisionaria*, que está en relación directa con el *foco cosmovisionario*, es decir, con el mayor grado de individualismo que alcanza en su desarrollo una época frente a las precedentes. Bousoño identifica la *causa cosmovisionaria* en la Epoca Poscontemporánea como la relación que se establece entre individuo (reconocido como propio *yo*) y sociedad (como *circunstancia* variable que hace cambiar al *yo*). Esta relación establecida en el seno del individuo entre *yo* y *sociedad* se manifiesta de forma diferente en cada una de las tres generaciones que han transcurrido desde el inicio de la nueva *edad*. Recuérdese el esquema planteado:

<u>Individuo</u>		<u>Sociedad</u>	
-		+	1ª generación

+	+	2ª generación
+	-	3ª generación

Si los *estímulos espirituales* de una generación se manifiestan como "reacción (positiva o negativa) frente a la inmediata o mediata tradición"¹²⁰, puede comprenderse, a la vista del esquema precedente, que la tercera generación poscontemporánea se opone a las dos anteriores, pero de un modo más radical a la primera generación, a la que se opone simétricamente. Si tal como se ha visto, la "verdadera realidad" de la generación del 68 es la voluntad de marginación que se manifiesta en un segundo estadio como asunción de la imposibilidad marginadora de hecho, es lógico que esta generación se oponga radicalmente a la primera generación poscontemporánea, cuya "verdadera realidad" definía Bousoño de la siguiente manera:

Coincidir, no discrepar, será el nuevo ideal hacia el que los escritores se encaminan, y todos vendrán en sus obras a exponer interpretaciones del mundo genéricamente coincidentes en un esquema último¹²¹.

Por otro lado, los *estímulos materiales* tendrán una doble naturaleza: por una parte, serán consecuencia directa de una situación histórica determinada; por otra serán el resultado de un determinado grado en la evolución del capitalismo en la sociedad occidental. Así, los *estímulos materiales* de la generación del 68 vendrán determinados: por una parte, por el desarrollo de la

dictadura franquista en sus últimas etapas, por los primeros años de la reinstauración democrática y, como ha quedado señaladao, por el ambiente que rodea las revueltas estudiantiles de la primavera de 1968; por otra, por el desarrollo del neo-capitalismo post-industrial en el mundo occidental, por la transnacionalización del gran capital y la economía basada en el consumismo¹²².

Bien se reaccione directamente contra la situación política en una reelaboración de la estética social actualizada a los tiempos, con unos instrumentos adecuados para captar la realidad en continuo cambio, bien se acepte el sistema social establecido o bien se lo ignore en la búsqueda de una superación de la oposición establecida entre el franquismo y el anti-franquismo, el hecho es que el desarrollo de la generación del 68 viene condicionado directamente por las últimas etapas del desarrollo de la dictadura franquista y por los primeros años de la restauración democrática. En este sentido, no resulta exagerada, limadas todas las connotaciones de enfrentamiento estilístico, la opinión de Angel González cuando señala: "A mí me parece que esa poesía pretendidamente *novísima* puede ser definida, con tan buenos o mejores argumentos, como la última manifestación de la cultura del franquismo"¹²³. Tanto los medios expresivos, como el desarrollo e implantación de la generación del 68 vienen condicionados, de un modo u

otro, por la excepcional situación social y política característica de la España de posguerra, dominada por el franquismo, y, en concreto, por el desarrollo de las últimas etapas del régimen dictatorial. Ante esa situación, los jóvenes creadores podrán o bien aceptarla, o bien ignorarla, o bien enfrentarse a ella, tanto desde el plano personal como desde la elaboración estética.

Del mismo modo que la particular situación histórica española supone un conjunto importante de *estímulos materiales* que condicionan el desarrollo de la generación del 68, el particular estadio de evolución capitalista que se inicia al fin de la II Guerra Mundial y que experimenta un fuerte impulso a partir de los años sesenta condicionará también el desarrollo de dicha generación. En este sentido, Bousoño señala diversos rasgos característicos del nuevo desarrollo capitalista que determinarán el ser de la Edad Poscontemporánea, en general, y de la generación del 68, en particular. La nueva etapa de desarrollo capitalista ha propiciado el nacimiento de la sociedad de consumo, fundada "en el derroche y, finalmente, en el desprecio de la calidad de vida"¹²⁴, una sociedad en la que ya no basta con intentar satisfacer los deseos de la muchedumbre, sino que "habrá que adelantarse a los acontecimientos e inventar los deseos mismos"¹²⁵. La misma sociedad de consumo propicia una cultura de consumo en la que el objeto cultural se transforma en mercancía, en objeto artístico con valor de

uso, y "la ideología pluralista ofrece un reflejo exacto del comercio de mercancías"¹²⁶; una sociedad y una cultura en las que "la elección ya no implica compromisos ni consecuencias"¹²⁷, y, por lo tanto, carente de responsabilidades.

El nuevo desarrollo del capitalismo ha provocado la aparición de las *empresas transnacionales*, como fase avanzada de la economía capitalista y de su tendencia al imperialismo económico, que se ha convertido en el hecho distintivo de la Edad Poscontemporánea¹²⁸. El sistema empresarial *transnacional* conlleva en su desarrollo una paradoja inherente. Por un lado, las empresas tendrán que hacer una cesión de su poder absoluto a las distintas sedes en los diferentes países que forman la red industrial. Por otro, todas las operaciones que llevan a cabo estas distintas sedes estarán coordinadas desde un único centro que mantiene el poder decisorio último y que elabora un plan integrado para el desarrollo general de la empresa. En consecuencia, el nuevo desarrollo del capitalismo a través de este tipo de empresas provoca, por un lado, un proceso de relativa descentralización de los poderes sociales en diversos niveles¹²⁹, mientras que, por otro lado, el carácter centralista y totalizador del poder es mayor que en cualquier otra época: nunca tanto poder había estado en tan pocas manos. Paralelamente, el aparente proceso descentralizador provocado por el nuevo estadio de desarrollo capitalista

es el origen de un aparente declive de la autoridad¹³⁰, que delega parte del poder totalitario que detenta en diversas organizaciones subsidiarias; pero este declive de la autoridad es, como he señalado, tan sólo aparente, puesto que la detentación del poder por una clase profesional de meros gestores, permite la ampliación de los márgenes totalitarios de éste mediante su ocultación.

Semejante perspectiva puede aplicarse a los *estímulos materiales* provenientes del sustrato de naturaleza histórica que provocan la aparición de la generación del 68. El proceso de relativa liberalización económica y política que emprende el franquismo a lo largo de los años sesenta, no es síntoma de una verdadera apertura del sistema dictatorial a la renovación democrática, sino el único modo de sustentarse como tal sistema. La liberalización económica es una de las últimas bazas que juega la dictadura para mantener su poder totalitario; no anuncia el cambio de sistema político, sino que señala la pervivencia del mismo sistema. El poder que detenta el sistema dictatorial durante la etapa liberalizadora es tan absoluto o más como el que había detentado en las etapas precedentes; la dictadura no cede un ápice de su poder en la nueva etapa, tan sólo aparenta cederlo, y mediante la intercesión de una clase profesional de gestores (los tecnócratas) logra aumentar su carácter totalitario, gracias a su ocultación.

En definitiva, esta multiplicidad de tensiones que caracteriza los *estímulos materiales* de la generación del 68 hallará su eco en la formulación de la "verdadera realidad" de ésta, pues si bien el proceso descentralizador del capitalismo último y el declive de la autoridad provocan en primera instancia una voluntad de marginación en los miembros de la generación y la creencia en la posibilidad de una ruptura a diversos niveles con el sistema establecido, la posterior reflexión sobre la realidad aparente de esos procesos descentralizadores y del relajamiento del poder totalitario conlleva la anulación de los presupuestos primeros y la asunción de la imposibilidad de marginarse, puesto que tras el sistema sólo el sistema existe y tras el poder sólo está el poder.

Notas al texto

1 Schultz, Franz. "El desenvolvimiento ideológico del método de la historia literaria" en Ermatinger, Emil et al. *Filosofía de la ciencia literaria*. Fondo de Cultura Económica. México-Madrid-Buenos Aires, 1984; pág. 7.

2 Petersen, Julius. "Las generaciones literarias" en *Ibidem*; pág. 137.

3 *Ibidem*; pág. 143. Es esta interpretación del concepto de generación la que permite identificar a una determinada generación con el estilo particular de un grupo concreto, como en el caso de Pedro Salinas (Salinas, Pedro. "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98" en *Literatura española siglo XX*. Alianza ed. Madrid, 1983; pág. 13-33), o bien distinguir estilos generacionales diferentes dentro de la misma generación, como es el caso de Guillermo Díaz-Plaja (Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979). Restos de esta concepción que identifica el estilo de una generación con el que practica una parte de ella perviven incluso en Laín Entralgo, Pedro. *La generación del noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1983. Vid. Laín Entralgo, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Instituto de estudios políticos. Madrid, 1948.

4 Pinder, Wilhelm. *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Buenos Aires, 1946; pág. 27. Vid. Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 47-48.

5 *Ibidem*; pág. 48.

6 Vid. Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 144-145. Vid. Ortega y Gasset, J. *Op. cit.*; pág. 50. Vid. Marías, Julián. "Generaciones: los cambios del mundo" en *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; pág. 173-178.

7 *Ibidem*; pág. 52 y 53.

8 *Ibidem*; pág. 53-55, 66 y ss. Marías, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Alianza ed. Madrid, 1989; pág. 112-115. Vid. Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 143.

- 9 Ortega y Gasset, J. *Op. cit.*; pág. 62-68. Marías, J. *Generaciones...*; pág. 106-107.
- 10 Ortega y Gasset, J. *Op. cit.*; pág. 67-68.
- 11 Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. Espasa-Calpe. Madrid, 1988; pág. 57.
- 12 *Ibidem*; pág. 68.
- 13 Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 159.
- 14 *Ibidem*; pág. 180.
- 15 Marías, Julián. "Generaciones: augustos y césares" en *Literatura...*; pág. 179-183.
- 16 Ortega y Gasset, J. *El tema de nuestro...*; pág. 55-60.
- 17 Marías, J. *Generaciones...*; pág. 213-217.
- 18 Menéndez Pidal, Ramón. "El lenguaje del siglo XVI" en *La lengua de Cristóbal Colón*. Espasa-Calpe. Madrid, 1968; pág. 47-48.
- 19 Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea)*. Gredos. Madrid, 1981; tomo I, pág. 198-199.
- 20 *Ibidem*; pág. 200.
- 21 Marías, J. *Generaciones ...*; pág. 111. Allí escribe: "cada hombre se encuentra a cierta altura dentro de la generación a que pertenece: al principio, en medio o al final".
- 22 Ortega y Gasset, J. *En torno a...*; pág. 76.
- 23 Marías, J. *Generaciones...*; pág. 188.
- 24 Ortega y Gasset, J. *El tema ...*; pág. 59 y 64.
- 25 Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 157-158.
- 26 *Ibidem*; pág. 191.
- 27 *Ibidem*; pág. 168.
- 28 *Ibidem*; pág. 164-188.
- 29 Castellet, José María. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix-Barral. Barcelona, 1960; pág. 103.

- 30 Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 12.
- 31 Vid. Ubieta, Antonio et al. *Introducción a la Historia de España*. Teide. Barcelona, 1981; pág. 1019-1024.
- 32 Vid. Marco, Joaquín. *Poesía española siglo XX*. Edhasa. Barcelona, 1986; pág. 131.
- 33 Vid. Marías, J. *Literatura...*; pág. 183.
- 34 Castellet, J. M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 25.
- 35 García Martín, José Luis. *La generación de los ochenta*. Poesía 900-Mestral libros. Valencia, 1988; pág. 10.
- 36 Jongh Rossel, Elena de. *Florilegium. Poesía última española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982; pág. 24.
- 37 Castellet, J. M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 12.
- 38 Nombre que se extiende desde la aparición en 1970 de la antología de Castellet, J. M^a. *Nueve...* Con el nombre de novísimos no sólo se engloba a los poetas incluidos en aquella antología, sino a todos los que continúan una estética semejante a la supuesta archi-estética que lanzara el crítico catalán.
- 39 Vid. Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, n^o 5-6 (invierno 1979-1980); pág. 245 y ss. Cuenca agrupa a una parte importante de la generación en torno a la preocupación y la reflexión sobre el lenguaje en la poesía. Que tanto el grupo generacional que mostraba una especial preocupación por el lenguaje y el grupo denominado como "novísimos" venían a coincidir en una semeajante estética poética dentro de la generación ya lo apunta Barella, Julia. "Poesía en la década de los 70: en torno a los Novísimos" en *Insula*, n^o 410 (1981); pág. 4. Esta estética fundada en el lenguaje sería rechazada años más tarde desde la antología de Barella, Julia. *Después de la modernidad. (Poesía española en sus lenguas literarias)*. Anthropos. Barcelona, 1987.
- 40 Vid. Vignola, Beniamino. "La manía de Venecia y las letras españolas" en *Camp de l'arpa*, n^o 86 (abril de 1981). Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "La polémica de Venecia" en *Insula*, n^o 508 (abril de 1989); pág. 15-16.
- 41 Vid. Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 23-25.
- 42 Marías, J. *Literatura...*; pág. 182-183.

- 43 García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid-Gijón, 1980; pág. 67.
- 44 Carnero, Guillermo. *El grupo Cántico de Córdoba*. Editora Nacional. Madrid, 1976.
- 45 Gimferrer, Pere. "Tres heterodoxos" en Gimferrer, Pere y Clotas, Salvador. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971.
- 46 Bousoño, C. *Epocas literarias....*
- 47 *Ibidem*; pág. 16.
- 48 Vid. García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 9-20.
- 49 Menéndez Pidal, R. *Op. cit.*; pág. 47-48.
- 50 Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976 (6ª edic.); vol. II, pág. 411.
- 51 *Ibidem*; pág. 413.
- 52 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 196-198.
- 53 Bousoño, C. *Teoría de la...*; vol. II, pág. 413-414.
- 54 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 194.
- 55 *Ibidem*; pág. 202-203.
- 56 *Ibidem*; pág. 113.
- 57 *Ibidem*; pág. 200.
- 58 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 15. Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 15-16.
- 59 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 15.
- 60 *Ibidem*; pág. 15.
- 61 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 182-183.
- 62 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 13.
- 63 *Ibidem*; pág. 13.
- 64 *Ibidem*; pág. 17.
- 65 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 75.

- 66 Bousoño, C. *Teoría de la...*; vol. II, pág. 373-374.
- 67 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 237.
- 68 *Ibidem*; pág. 28.
- 69 Bousoño, Carlos. *El irracionalismo poético. (El símbolo)*. Gredos. Madrid, 1977; pág. 89.
- 70 Vid. Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 75-111.
- 71 *Ibidem*; pág. 231.
- 72 *Ibidem*; pág. 233.
- 73 *Ibidem*; pás. 284.
- 74 *Ibidem*; tomo II, pág. 575.
- 75 *Ibidem*; tomo I, pág. 122-126.
- 76 *Ibidem*; tomo II, pág. 577-578.
- 77 *Ibidem*; pág. 579.
- 78 Vid. Bousoño, C. *Teoría de la...*; vol. II, pág. 371-373.
- 79 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo II, pág. 548.
- 80 Vid. *Ibidem*; tomo I, pág. 133-136, y tomo II, pág. 704-709.
- 81 *Ibidem*; tomo I, pág. 136.
- 82 *Ibidem*; tomo II, pág. 548.
- 83 *Ibidem*; pág. 549-550.
- 84 *Ibidem*; pág. 551.
- 85 *Ibidem*; pág. 554-555.
- 86 *Ibidem*; pág. 555.
- 87 *Ibidem*; pág. 563.
- 88 Talens, Jenaro. "(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión" en Martínez Sarrión, Antonio. *El centro inaccesible. (Poesía 1967-1980)*. Hiperión. Madrid, 1981; pág. 15.
- 89 *Ibidem*; pág. 18.

90 *Ibidem*; pág. 18.

91 *Ibidem*; pág. 18-19.

92 Rubio, Fanny y Falcó, José Luis (ed.). *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*. Alhambra. Madrid, 1981; pág. 87-88.

93 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 20.

94 Asensi Pérez, Manuel. *Para una teoría de la lectura. Propuesta crítico-metodológica a partir de la generación "Novísima" española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*. (Tesis doctoral). Departamento de Teoría del Lenguaje. Facultad de Filología. Universidad de Valencia. Valencia, 1985-1986; pág. 296-297.

95 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo II, pág. 551.

96 Asensi, Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 300-301.

97 *Ibidem*; pág. 306.

98 *Ibidem*; pág. 305.

99 *Ibidem*; pág. 309.

100 Descombes, Vincent. *Lo mismo y lo otro*. Cátedra. Madrid, 1982; pág. 220.

101 Cohn-Bendit, Daniel y Savater, Fernando. "Debate: ¿Qué queda de la revolución?" en *El Urogallo*, n° 13 (mayo de 1987); pág. 16.

102 Prat, Ignacio. "La página negra. (Notas para el final de una década)" en *Poesía*, n° 15 (verano de 1982); pág. 115-116. Prat, Ignacio. *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novisimos)*. Editorial Don Quijote. Granada, 1982; pág. 7-9.

103 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 15.

104 Gimferrer, Pere. "Algunas observaciones (1969)" en *Poemas 1962-1969*. Visor. Madrid, 1988; pág. 53.

105 Gimferrer, Pere. "Notas sobre poesía española de posguerra" en Clotas, Salvador y Gimferrer, Pere. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona. 1971; pág. 93.

106 Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barral editores. Barcelona, 1971; pág. 216.

- 107 Vid. Marfil, Jorge A. "Antonio Martínez Sarrión: Un novísimo al pie de la letra" en *El viejo topo*, n° 16 (enero de 1978); pág. 47.
- 108 Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 324.
- 109 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo II, pág. 555.
- 110 Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 328.
- 111 *Ibidem*; pág. 315.
- 112 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 13.
- 113 Asensi Pérez, M. *op. cit.*; pág. 329.
- 114 *Ibidem*; pág. 331-333.
- 115 *Ibidem*; pág. 337.
- 116 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 11. El término "generación del 68" ha sido aplicado posteriormente a la narrativa española. Vid. Sanz Villanueva, Santos. "La generación del 68" en *El Urogallo*, n° 26 (junio de 1988); pág. 28-31.
- 117 Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 176-179.
- 118 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 11.
- 119 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 122-136.
- 120 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 13.
- 121 Bousoño, C. *Teoría...*; vol. II, pág. 393.
- 122 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 126-133.
- 123 González, Angel. "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 3 (agosto-septiembre 1980); pág. 7.
- 124 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 128.
- 125 *Ibidem*; pág. 124.
- 126 Lasch, Cristopher. "Consumo, narcisismo y cultura de masas" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 38 (octubre de 1986); pág. 21.
- 127 *Ibidem*; pág. 21.

128 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 129-130.

129 *Ibidem*; tomo I, pág. 133-136.

130 Lasch, C. *Op. cit.*; pág. 22-23.

Capítulo III:

**EVOLUCIÓN Y CRISIS DE LA ESTÉTICA REALISTA. LA RENOVACIÓN
DE LA POESÍA EN LOS AÑOS SESENTA Y LA GENERACIÓN DEL 68
EN EL CONTEXTO DE LAS PRINCIPALES CORRIENTES ESTÉTICAS
DE LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

EVOLUCIÓN Y CRISIS DE LA ESTÉTICA REALISTA. LA RENOVACIÓN
DE LA POESÍA EN LOS AÑOS SESENTA Y LA GENERACIÓN DEL 68
EN EL CONTEXTO DE LAS PRINCIPALES CORRIENTES ESTÉTICAS DE
LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Introducción

El fin de esta parte de mi trabajo es situar a la generación del 68, en sus planteamientos estéticos, dentro del marco amplio de la poesía española contemporánea y específicamente en relación con el signo realista dominante que caracteriza la mayor parte de la producción poética desde los años treinta y a lo largo de la posguerra, a fin de demostrar que la renovación estética que se lleva a cabo en los años sesenta, y de la que son partícipes los autores de la generación del 68, es consecuencia del proceso evolutivo a que someten los diversos poetas precedentes la principal corriente poética dominante durante esos años. La poesía que escribe la generación del 68 no supone ninguna ruptura radical con la inmediata tradición literaria española, sino la lógica consecuencia de la evolución de ésta y de

las corrientes centrales que sustentan su ideología estética.

El propósito de este apartado es, pues, establecer un panorama estético-ideológico que defina la evolución de la principal corriente poética dominante en la producción castellana contemporánea y mostrar el enlace de la generación del 68 como un eslabón más en esa evolución. Por lo tanto, no pretendo realizar en las páginas que siguen una historia de la poesía española contemporánea, ni tan siquiera una historia completa de sus diversas corrientes y de sus fundamentos, sino determinar la evolución de una línea estética central, de signo rehumanizado, realista, social, etc., que inicia su dominio en torno a los años treinta, pero que se asienta en un desarrollo precedente. En este sentido, no se lleva a cabo un estudio histórico en desarrollo lineal de dicha corriente, sino que se trata de recoger y analizar en profundidad los momentos que señalan un salto evolutivo importante en su despliegue estético-ideológico, los momentos que apuntan un avance notable en la consideración estética general. Es evidente que, sobre todo, estos momentos tienen lugar en enfrentamientos polémicos de diverso cariz, o en la exposición meditada de las ideas estéticas que sustentan una carrera, o en la reflexión sobre la evolución poética precedente, etc. Mi intención es atender principalmente a estos momentos y a estos documentos, para establecer, así, la evolución de

un ideario estético y el marco y el contexto estilístico que provoca dicha evolución. Cuanto más se aproxime el estudio al momento estético que se pretende definir más profunda y extensamente serán analizados estos momentos críticos en la evolución.

Inserta en el contexto estético-literario que domina la poesía española contemporánea, la poesía de la generación del 68 sólo se puede establecer de un modo coherente como el desarrollo de los presupuestos estéticos que fundamentaban aquélla. La supuesta *ruptura estética* que lleva a cabo la generación del 68 se diluye al contemplar la evolución de los presupuestos teórico-estéticos que realizan las generaciones precedentes, y la estética que sustenta a la más joven generación se integra de modo perfectamente normal en el desarrollo y evolución de la poesía española contemporánea. Mi idea en las siguientes páginas no es trasladar el *momento de ruptura estética* de un período a otro, sino demostrar que tal ruptura no existe, que resulta imposible en un sistema coherente, como el sistema literario y concretamente como el sistema de la poesía española contemporánea.

Esta parte de la investigación se divide en tres amplias secciones. En la primera, se trata de establecer el progresivo proceso de rehumanización que afecta a la poesía española anterior a la contienda civil y su derivación hacia el compromiso político del poeta en los

años inmediatamente anteriores a la guerra y durante ésta. El estudio brevemente esbozado de los planteamientos sociales de la vanguardia estética, el proceso de rehumanización iniciado en el surrealismo y continuado en el movimiento neorromántico que afecta a la poesía española en los primeros años treinta, etc. describen un movimiento paralelo y confluyente con una tendencia al compromiso político del poeta que se manifiesta en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil y de modo decidido en las creaciones del período bélico.

Los efectos de la contienda retrasarán en los primeros años de la posguerra el enlace con la corriente estética que se había venido fundamentando a lo largo de los años treinta, pero pronto los principales poetas retomarán el pulso de aquella corriente para desarrollarlo, como puede verse en la segunda sección. La estética realista se desarrolla ampliamente en los años de la posguerra y deriva hacia la poesía social, al mismo tiempo que, desde una perspectiva teórica, diversas polémicas contribuyen a una progresiva evolución que la enriquece con matices múltiples desde la mitad de los años cuarenta y durante la década de los años cincuenta. Los enfrentamientos polémicos entre los idearios estéticos de *Garcilaso* y de *Espadaña*, la polémica interna que sobre la poesía social y el compromiso político del poeta se desarrolla en esta última publicación, y los

presupuestos teórico-estéticos que se sustentan desde el prólogo y desde las poéticas de la *Antología consultada*, de Francisco Ribes, publicada en 1952, definen nítidamente el ambiente poético de los años cuarenta en sus principales líneas. Fuera quedan el *Postismo*, el grupo de la revista cordobesa *Cántico*, etc. que no representan sino líneas marginales, aunque de suma importancia, con respecto al desarrollo central de la poesía española de posguerra.

Los años cincuenta vienen determinados estéticamente por la polémica establecida entre una concepción del acto poético como modo de conocimiento y una concepción de la poesía como instrumento de comunicación. La evolución de la poesía española durante los años sesenta no podría ser comprendida si no se analizan detenidamente y se entienden los fundamentos teóricos que sustentan los enfrentamientos polémicos de la década anterior. Son estas mismas polémicas las que desde los primeros años sesenta promueven una renovación profunda de los planteamientos que había defendido la poesía anterior, renovación de la que me ocupo ampliamente en la tercera sección. Los extremos a que había llegado la poesía social, por un lado, y las polémicas en torno al realismo, por otro, provocan un cuestionamiento profundo del desarrollo estético del realismo-social, cuestionamiento, que se lleva a cabo principalmente desde los mismos fundamentos realistas y por los mismos poetas

que habían contribuido más activamente a su desarrollo. Los planteamientos estéticos y las declaraciones de los poetas en dos de las antologías más importantes que se publican en el primer lustro de los años sesenta, *Poesía última*, de Francisco Ribes, y la *Antología de la poesía social*, de Leopoldo de Luis, son muestra de esta evolución. Es con estas posiciones con las que vienen a enlazar en torno a la mitad de la década los primeros poetas de la joven generación que publican sus libros por entonces. Ellos se encargarán, paralelamente a los poetas de mayor edad que siguen en activo en la escritura poética, de desarrollar los presupuestos estéticos en que habían derivado las propuestas realistas anteriores. Sólo en un estadio posterior, y con la voluntad de identificarse y manifestarse como un grupo definido frente a sus precedentes, se establecerá desde un plano teórico, a través de diversos textos con una evidente función de manifiestos artísticos, una supuesta ruptura estética con el desarrollo poético anterior, apropiándose un grupo de poetas de la joven generación del 68 la renovación profunda de la poesía española a la que habían contribuido todos los poetas realmente vivos. La *Antología de la nueva poesía española*, que José Batlló publica en 1968, nace ya, en este sentido, con una voluntad de establecer una marcada distancia entre los poetas nuevos que el antólogo presenta, que en su mayor parte se habían dado a conocer en *Veinte años de poesía*

española, de José M^a. Castellet, y en *Poesía última*, de Ribes, como continuadores de las líneas estéticas establecidas por la generación anterior, y dicha generación precedente. La antología de Batlló supone uno de los primeros manifiestos teóricos de la *ruptura* estética. Esta voluntad de establecer una distancia como ruptura con la poesía precedente resultará más evidente en los poetas *más nuevos* de los *nuevos* presentados por Batlló: en los *novísimos*. Los poetas *novísimos*, no sólo los que Castellet incluyera en su antología de 1970, sino también los que se adscriben y confluyen en una estética paralela, llevarán a cabo la teorización de la *ruptura* estética con la poesía anterior, a partir de textos con una evidente función de manifiestos artísticos, con el fin de establecerse como el último grupo poético en el panorama español. En este sentido, los dos últimos puntos de esta parte enlazan principalmente con sendas partes de esta investigación: *La generación del 68 a través de las antologías poéticas con carácter generacional*, y sobre todo con el punto dedicado a analizar "La idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías", y *Bajo el signo polémico: teoría y polémica poética en torno a 1970*.

Como podrá comprobarse, el desarrollo de la estética realista había promovido, desde sus propios resortes y fundamentos internos, una profunda renovación formal de la poesía española a lo largo de la posguerra. El

continuo cuestionamiento de los propios cimientos teóricos que sustentaban la poesía social había dado como resultado un progresivo cambio en su estética, una ampliación de sus límites formales y temáticos en una evolución que permitía entrever los enlaces existentes en las nuevas creaciones juveniles de los poetas de la generación del 68 con los poetas precedentes, sin que se manifestara una ruptura radical y absoluta en el proceso evolutivo de la poesía española de posguerra. La evolución estética de los poetas realistas prepara y adelanta, desde un plano teórico, la renovación formal y temática que se llevará a cabo en los años sesenta y enlaza directamente con la que los poetas más jóvenes desarrollan de modo paralelo en este período. Creo que, desde la observación de la evolución de las ideas estéticas, este enlace de la generación del 68 con el desarrollo de la poesía española precedente resultará evidente.

A la hora de tratar un tema como el de la estética realista y una de sus manifestaciones más significativas en la *poesía social*, dentro del panorama poético español del siglo XX y atendiendo principalmente al desarrollo de las principales ideas estéticas en el contexto de la posguerra y más exactamente en su relación con la generación del 68, creo que deben tenerse en cuenta varios aspectos preliminares. En primer lugar, debe plantearse qué se entiende por *poesía social* y cuál fue

su período de hegemonía, a fin de definir qué consideraré precedentes y qué no. En este sentido, considero que el período de predominio de la *poesía social* se extiende, tal como se entiende generalmente, desde la mitad de los años cuarenta, aproximadamente, hasta los primeros años sesenta, en que ya se comienza a hablar en diversos lugares de la muerte de tal tipo de poesía. Para 1962, según piensa José M^a. Castellet, la *poesía social* ya se habría convertido en una "pesadilla estética"¹, y esa misma opinión sostienen, entre otros, Víctor García de la Concha² y Gerardo Diego³. Parece un hecho claro que, en torno a 1962 y 1964, la literatura española empieza a experimentar una serie de cambios, que la van a alejar paulatinamente de los caminos del realismo por los que había transitado en los últimos lustros, cuyos primeros resultados van a verse en tres libros: *En un vasto dominio* (1962), de Vicente Aleixandre, *Invasión de la realidad* (1962), de Carlos Bousoño, y *Libro de las alucinaciones* (1964), de José Hierro. La losa funeraria de la estética social-realista, tal como había sido entendida hasta ese momento, la pondrá la antología de Leopoldo de Luis de 1965, en la que se reúne a más de una veintena de autores bajo el denominador común de la poética social⁴.

Así pues, una vez delimitado el campo de extensión de la poesía social a un período de quince años que se extendería entre 1947-1950 y 1962-1965⁵, habrá de

entenderse la expresión precedentes u orígenes con respecto a dicho período. Evidentemente, no se puede decir, como se verá a continuación, que antes de esas fechas, 1947-1950, no existiera poesía social, ni, al contrario, que después de 1962-1965 desapareciera esa tendencia poética. Los límites de estas fechas habrán de entenderse, fundamentalmente, como *límites de predominio* de una cierta moda o tendencia literaria.

Por otra parte, sería absurdo pensar, como lo hacía Juan Goytisolo en 1959⁶, que la literatura social, y, en concreto, la poesía, surgieron en 1939, ignorando la producción inmediatamente anterior a la guerra civil. Más bien fue al contrario, tal como lo expresa Juan Cano Ballesta:

Toda la llamada poesía social de décadas posteriores tuvo allá su planteamiento y su germen. Si tardó mucho en brotar y dar su fruto, recordemos las extraordinarias circunstancias históricas que impidieron su inmediata floración, además de tener que enfrentarse con toda la tradición poética, clásica y moderna, forjada en un tipo de inspiración individualista⁷.

Una precisión importante que hacer será la de qué se entiende por *poesía social*. Varios términos parecen disputarse un terreno común: poesía social, poesía comprometida, poesía civil, poesía de testimonio, poesía política, etc. Leopoldo de Luis establecerá una primera definición de la poesía social que resultará útil:

La poesía social (...) es protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es

revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales⁸.

De esta manera, la poesía social se diferenciará de la poesía civil en que el tono de aquélla será un tono emocionado, mientras que el de ésta será un tono heroico; frente a la poesía política, cuyo objetivo e ideología suelen ser explícitos, la poesía social mantiene un compromiso al margen de todo dogma o consigna, lo cual la diferencia también de la poesía religiosa. Así, enfrentándola con términos que pueden ser considerados colindantes, Leopoldo de Luis va adelantando algunos rasgos característicos de la poesía social: historicidad, narrativismo, realismo, tono emocionado unas veces, satírico otras, adogmática, testimonial, comprometida, denunciadora, revolucionaria, cercana a las clases oprimidas humana o económicamente⁹. De todo lo expuesto por De Luis puede avanzarse una definición de poesía social como aquella que tiene una voluntad de cambio social en favor de los oprimidos, humana o económicamente.

En su extenso estudio de la poesía comprometida, J. Lechner adelantaba una definición provisional del compromiso:

Por poesía comprometida española entendemos la escrita en español por poetas españoles residentes en su propio país y conscientes de su responsabilidad como miembros de la sociedad y como artistas y que asumen conscientemente las consecuencias de esta actitud, tanto en el terreno civil como en el literario; una poesía cuya fuente

de inspiración no está sólo en el propio vivir del poeta, sino también, y principalmente, en el del español concreto, contemporáneo del poeta, en su situación real; una poesía que no persigue exclusivamente fines extraliterarios¹⁰.

Más ajustadas me parecen, no obstante, las puntualizaciones que en torno al concepto de poesía social lleva a cabo Guillermo Carnero. Para él son tres, principalmente, los términos que se encuentran en relación de avance progresivo dentro del eje del "compromiso", que se opondría al eje de la "pureza" y el "individualismo": poesía humana, poesía social y poesía política:

Se llama así "poesía humana" a la que ofrece un ámbito inmediato de comunicación basado en significar con transparencia cuestiones íntimas personales (amorosas, religiosas, vitales en general).

"Poesía social" es poesía humana colectiva. Con ello no entiendo aquella poesía humana intimista y personalista cuyos asuntos sean por definición comunes a la humanidad, sino: 1º) aquélla que se plantea cuestiones derivadas necesariamente de la organización en colectividad de la vida humana; 2º) aquélla que, además, enfoca esas cuestiones desde la perspectiva del sujeto colectivo interpretado por el autor, o bien desde una individualidad que se define en lo que tiene de representativo de la colectividad. Así, la poesía social será la que trate cuestiones objetivas colectivas, excluyendo las íntimas personales, salvo que éstas sean enfocadas como repercusión de las primeras en la intimidad del autor o del sujeto poético.

"Poesía política", finalmente, será la que enfoque lo social desde una ideología concreta, o para fines prácticos coyunturales¹¹.

Dos precisiones a las palabras de Carnero me parecen necesarias. Por un lado, creo que, dentro de su caracterización de la poesía social, habría que

puntualizar que la colectividad con la que se siente identificado el poeta social es aquella parte de la sociedad oprimida o amenazada humana o económicamente, que él considera mayoritaria y que, habitualmente, opone a una minoría opresora. Sólo así podría interpretarse una poesía social o comprometida de derechas. Por otro lado, creo que puede deducirse de las palabras de Carnero, la poesía política propondría, ante unos problemas, unas soluciones determinadas inspiradas en una ideología política concreta; mientras que la poesía social, simplemente se contentaría con la denuncia de dichos problemas, apuntando la necesidad de solucionarlos, pero sin proponer ninguna solución desde cualquier ideología.

De esta forma, la obra literaria sufre una doble impregnación de la sociedad: por un lado, una impregnación inconsciente, que todo autor tiene por vivir dentro de una sociedad determinada; por otro lado, una impregnación voluntaria y consciente, al convertirse el autor en portavoz de la colectividad¹². Así pues, en la literatura social y, concretamente, en la poesía social, se da una doble influencia social.

EL DESARROLLO POÉTICO HASTA 1939. POR EL CAMINO DE LA
REHUMANIZACIÓN AL COMPROMISO

Antecedentes de la poesía social antes de la
Generación del 27

La amplitud que a menudo se ha dado al concepto de poesía social ha hecho que algunos autores busquen antecedentes de este tipo de literatura ya en las sátiras latinas, en los sirventés provenzales, en los cantos épicos de la Edad Media, en la poesía de Quevedo o en la de nuestros autores del siglo XVIII¹³. Por otra parte, resulta obvio el compromiso civil en la obra de autores del siglo XIX, como es el caso de Espronceda, que adelanta ya algunos de los rasgos (ironía y coloquialismo) que caracterizarán una parte de la producción social de la posguerra¹⁴.

Ya en nuestro siglo, ha sido señalado un antecedente importante para la poesía social en la "Oda a Roosevelt" de Rubén Darío¹⁵. Pero sin lugar a dudas, los dos primeros y más importantes precedentes de la poesía social de posguerra en la literatura española del siglo XX son Miguel de Unamuno y Antonio Machado:

El "piensa el sentimiento, siente el pensamiento", de Unamuno, y el "quien no habla a un hombre no habla al hombre, quien no habla al hombre no habla a nadie", de Machado, son dos postulados esenciales para la concepción de la nueva poesía social¹⁶.

Guillermo Carnero ha estudiado ampliamente "El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno"¹⁷ y ha apuntado tres rasgos que definen este tipo de compromiso en la obra del autor vasco: 1º) un carácter popularista de enlace con el espíritu del pueblo; 2º) una negación de lo "artificial", por cuanto conlleva un cierto elitismo y una ausencia de humanismo; 3º) una negación de la originalidad personal, que conlleva un antiformalismo¹⁸. Estas tres características serán fundamentales a la hora de definir la estética de la poesía social de posguerra. Por su parte, la presencia del pensamiento y de la poesía de Antonio Machado, mucho más importante en los primeros años de la posguerra que la de Unamuno, ha sido ya ampliamente estudiada por el profesor José Olivio Jiménez¹⁹. Podría marcarse bien claramente una diferencia en la influencia de la obra machadiana: mientras para la primera generación de posguerra resulta básica la obra del Machado poeta y sobre todo del autor de *Campos de Castilla*, en un enlace con el tema de España, para la generación del medio siglo cobra más importancia la figura del Machado de *Juan de Mairena*, *Abel Martín* y *Los complementarios*²⁰.

Creo, por último, que en este apartado no debe olvidarse la figura de León Felipe, cuyo pensamiento poético, vinculado con el sentido democrático de la obra de Walt Whitman, constituye un precedente claro de las posturas que se tomarán años más tarde.

La vanguardia y su situación social

A la par que los hombres del 98 venían desarrollando su obra en los primeros años del siglo y, sobre todo, desde finales de la segunda década y en los "felices veinte", van entrando en España los movimientos vanguardistas europeos, que resultan ser lo más característico del ambiente cultural del período de entre-guerras. Si bien han sido destacados repetidamente los logros estéticos de la vanguardia (ruptura de las formas y destierro de toda herencia del Romanticismo, fundamentalmente), creo que no han sido suficientemente remarcados los logros sociales de aquel movimiento. Heredera del anti-burguesismo aristocrático de los autores del Romanticismo maldito y del Simbolismo (Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Gautier, etc.), la vanguardia artística y cultural desarrollará ese sentimiento anti-burgués llevándolo a dos extremos opuestos: el fascismo y el comunismo. La vanguardia, por otra parte, supone el enfrentamiento del artista con la

sociedad moderna y con los modernos medios de producción capitalistas, y, por lo tanto, supone un encaramiento directo del artista con la realidad ²¹.

El sentimiento anti-burgués que la vanguardia hereda de los *poètes maudits* es algo que se mantiene en las manifestaciones artísticas de los años veinte y treinta. El carácter elitista del "arte puro" es su manifestación en la mitad de los años veinte, tal como lo definirá José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*:

En cambio, el arte nuevo tiene en contra a la masa y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. (...) Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que, evidentemente, son distintos²².

Creo que la interpretación del término *masa* como "hombre medio" está próxima al concepto de "burguesía"²³, en cuanto espectador del arte, por ser ésta la representación del "hombre medio" en tal campo en los años veinte. En este sentido, pienso que queda claro el sentimiento anti-burgués del "arte puro", así como su carácter aristocrático, continuador del que tenían las vanguardias.

Habrá que esperar al surrealismo, a finales de los años veinte, para que el sentimiento anti-burgués de la vanguardia y del "arte puro" pierda el carácter aristocratizante que hasta ese momento había tenido y lo

cambie de signo, volviendo su mirada al proletariado. Las palabras de Vittorio Bodini a este respecto son muy clarificadoras, cuando, hablando del surrealismo español, apunta que "la lucha por la libertad técnica se transformó en una exigencia de libertad total del hombre con respecto a la tiranía y a la injusticia social"²⁴. Por otro lado, la crisis personal tras la cual muchos de aquellos autores habían llegado hasta el surrealismo se elevaba, a través de aquel movimiento, a crítica contra la sociedad, tal como, para su caso particular, lo apunta Luis Cernuda:

Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Éluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz. Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño. (...) Seguí leyendo las revistas y los libros del grupo superrealista; la protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y contra las bases sobre las cuales se hallaba sustentada, hallaban mi asentimiento²⁵.

Así pues, puede decirse que hay un sentimiento anti-burgués común en la vanguardia, en el "arte puro" y en el surrealismo, que en los dos primeros movimientos estéticos tiene un carácter elitista y aristocratizante, aunque más leve en el segundo, y que en el tercer movimiento cambia de signo girándose hacia el proletariado. Este sentimiento anti-burgués será origen del compromiso político, tanto de derechas como de

izquierdas, que en los años treinta asumirá la mayor parte de los artistas y escritores españoles.

Pero volvamos a las vanguardias. La mayor parte de los movimientos vanguardistas y de los "ismos" de la segunda década y de los años veinte verán su culminación estética en el arte puro, hacia 1925 aproximadamente. Una vez realizada su labor de ruptura o desmonte de toda la cultura anterior, el ideal purista vendrá a sustituir al ideal rupturista como una etapa de reconstrucción:

Es indudable que la gran conquista poética de los años veinte es la poesía pura en la particular realización de este grupo generacional. Saciada su furia innovadora con este hallazgo, llegan a un colapso todos los vanguardismos que pululaban por los cenáculos literarios después de la primera guerra mundial. Y es que en medio de los "ismos" y algazaras de todos los gustos, se descubre una concepción lírica, un esteticismo refinado y una fórmula estilística -la depuración- que logra florecer en creaciones de indudable calidad²⁶.

A partir de 1925 aproximadamente, los diferentes "ismos", excepción hecha del surrealismo, empiezan a entrar en crisis y a desaparecer paulatinamente a medida que el ideal del "arte puro" se impone. No es extraño así que, cuando en 1930 *La Gaceta Literaria* organiza una encuesta sobre la vigencia de la vanguardia, la mayor parte de los encuestados declare que la vanguardia ha muerto ya para esa fecha. El mismo hecho de que se plantee una encuesta sobre la vanguardia en tales términos de existencia y vigencia implica la visión de dicho movimiento con un carácter histórico que elimina sus postulados de

actualidad y cambio continuo. En este sentido, creo que las respuestas que más claramente indican los motivos de la desaparición de la vanguardia son las de César M. Arconada y Guillermo de Torre. Arconada escribe lo siguiente:

Lo que postulaba la vanguardia era la quiebra de lo exquisito. Es decir, las últimas delicuescencias del impresionismo. (...) Todo esto murió bajo la acometida poco piadosa de la vanguardia. Tal vez no hizo más. Pero ya era bastante. Ensanchó los caminos, abrió los campos, y limpió las ruinas. En resumen: preparó la construcción de lo que ha venido después²⁷.

Y ¿qué es lo que vino después de la vanguardia? La respuesta la da Guillermo de Torre citando palabras suyas de 1927 en *Examen de conciencia*: "Ha terminado la época del manifiesto, del prospecto, de la algarada. Lindamos con la edad más venturosa del alambique, en la cual se produce la obra destilada"²⁸. Es decir, la vanguardia desaparece, por un lado, para dar entrada a la construcción del "arte puro"; pero, por otro lado, tal como indica Arconada, para dar entrada también a una obra más personal:

Si en este momento hay vanguardia, yo soy un desertor. Y no para irme a un lado, o al centro, o a la retaguardia, sino para irme a la soledad, a mi soledad individualista. (...) A todos los antiguos vanguardistas nos preocupa hoy, más que defender una bandera colectiva, hacer una obra personal²⁹.

Una vez sabidos los caminos en los que desembocó la vanguardia, cabría preguntarse cuáles fueron sus logros.

Muchos de ellos han sido apuntados ya aquí: eliminación de todo romanticismo, libertad formal, anti-burguesismo, encaramiento con la realidad moderna, etc. Carlos Blanco Aguinaga resume estos logros en las siguientes palabras:

Gracias a ellos (los vanguardistas) desaparecen el romanticismo y el modernismo, cambian el ritmo y la sintaxis, adquieren valor nuevo la imagen y la metáfora y, en general, llevan a la poesía peninsular a encararse con la realidad, todavía poco evidente en aquella sociedad básicamente agraria, de la presencia avasalladora de las nuevas fuerzas productivas³⁰.

Creo que, sin lugar a dudas, los dos rasgos de la vanguardia que predominan a lo largo de los tres estadios de desarrollo literario en los años veinte (vanguardia, poesía pura y surrealismo) son el sentimiento anti-burgués, en cuanto a lo sociológico y temático, y el especial y nuevo tratamiento de la metáfora, en cuanto a lo formal, como a continuación se verá.

La poesía ¿pura?

Como se ha visto, los diversos "ismos" vienen a desembocar a mediados de los años veinte en el ideal de pureza del arte, desapareciendo todo afán de ruptura vanguardista ante la culminación que supone la estética de lo puro. Tan es así, que el ideal de la elaboración de una poesía depurada, limpia de todo lo no poético (¿lo humano?), se convierte en la obsesión de los jóvenes

creadores entre 1925 y 1930³¹. La definición de la nueva estética la dará Ortega en su tan controvertido ensayo de 1925 titulado *La deshumanización del arte*:

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a la eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta y no demótico³².

Se ha acusado a Ortega del carácter elitista en la concepción del "arte puro", pero habría que señalar que el filósofo español no estaba lanzando un manifiesto estético, sino haciendo un *diagnóstico* de la producción artística que comenzaba a asomar en torno a 1925³³.

¿Qué rasgos caracterizaban el "arte puro" diagnosticado por Ortega? El director de la *Revista de Occidente* adelantaba algunos:

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por lo tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna³⁴.

Estas siete características pueden resumirse en dos: el "arte puro" tiende a separar creación artística y vida,

y, en consecuencia, fija su punto de vista en la creación y en su escrupulosa realización, con una voluntad de perfección formal. De esta separación de arte y vida se derivará la radical intrascendencia del arte, en cuanto que no puede intervenir en el decurso vital³⁵. Ortega apuntará aún algunas características más del nuevo "arte puro". En primer lugar, señalará su carácter intelectual: "El placer estético tiene que ser un placer inteligente"³⁶. Es decir, la obra de arte no se dirigirá a los sentidos, sino a la inteligencia, negando así todo vestigio romántico. Este intelectualismo diferenciará el "arte puro" del impresionismo, pues tenderá, como ha señalado Carlos Bousoño, a la captación de la esencia de la realidad, es decir, de la realidad intelectualizada:

Si en el impresionismo la verdadera realidad (...) se hallaba constituida por la impresión *tal como esta aparece en la mente humana*, ahora, en la poesía pura, la realidad verdadera será la impresión *modificada* en el sentido de la perfección, llevada, pues, a inmóvil plenitud. (...) La esencia de la cosa o verdadera realidad es la cosa interiorizada, perfecta y, por tanto, más allá de toda contingencia, *incluida, claro está, la espacio-temporal*³⁷.

Otro rasgo que apuntará Ortega para el "arte puro" es lo que se podría denominar, con término actual, el "minimalismo" del nuevo arte: "invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida"³⁸. Esta atención a lo mínimo hará que se desatienda al sujeto y que la mirada del poeta se oriente hacia el

objeto, hacia el mundo de la realidad objetiva, puntualizando hasta sus más nimios datos sensoriales, en una voluntad de captación absoluta, de perfección y de eternización. Esta atención hacia el objeto exterior, que, con un distinto grado, caracterizará también al surrealismo, el entusiasmo ante los objetos y lo que se ha llamado "fervor de realidad" situará la "poesía pura" en el extremo opuesto del Romanticismo, que fijaba su atención básicamente en el yo³⁹.

Por último, apuntará Ortega un rasgo formal de la nueva poesía: la renovada utilización de la metáfora. Escribe el pensador español:

Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la res poética⁴⁰.

Ya señalé la importancia de la utilización de la metáfora para la vanguardia, la poesía pura y el surrealismo. En la poesía pura, tal como apunta Ortega, la sustitución del plano real por un plano de referencia lingüística implica un adelanto al desarrollo que el proceso metafórico tendrá en el surrealismo y supone el cierre del poema sobre sí mismo y la búsqueda del referente metafórico en el interior del texto. Es, en fin, una consecuencia más de la separación entre arte y vida y del ensimismamiento del arte.

La poesía pura se desarrolla fundamentalmente, como ha quedado apuntado, en la segunda mitad de los años veinte y coincide, en este sentido, su desarrollo con un momento histórico bien preciso: la dictadura de Primo de Rivera. Su evolución estará condicionada a la evolución social y política de la España de la época, tal como lo señala Cano Ballesta:

Durante los años de la Dictadura el mundo entorno tenía su orden, y el poeta podía entregarse sin cuidados a la creación artística, podía crearse su mundo poético sereno, iluminado, o su mundo mítico de gitanos soñadores. Todo ello se derrumba ante el empuje de la realidad, que no les permite, durante la República, crearse su mundo, sino que les fuerza a vivir y cantar en el mundo amenazado de todos⁴¹.

Esto hará que, con la dimisión del general Primo de Rivera en 1930 y la proclamación de la República el 14 de abril de 1931, la estética purista entre ya claramente en crisis. Uno de los primeros ataques lo lanzará Rafael Sánchez Mazas en un artículo aparecido en *El Sol* el 2 de agosto de 1932 y firmado con el seudónimo de J. de Izaro:

Las colecciones de las llamadas "poesías puras" son lápidas funerarias de un pasado exquisito y efímero. La llamada poesía "pura" está perdiendo actualidad y vida, a galope, en el campo agonal de las letras, como todo lo "sublimísitico", evaporado y enrarecido⁴².

En la segunda mitad de 1932, se desarrolla la reacción de los defensores del arte puro con artículos en los principales periódicos madrileños, lo cual implica que el ideal purista se sentía ya amenazado. A lo largo de 1933

tiene lugar el enfrentamiento polémico entre la estética purista y la aún no definida estética de los jóvenes autores. Para 1934, año en que se produce la revolución de Asturias, la estética del arte puro ha dejado de interesar⁴³, y a la "deshumanización del arte" le sustituye, en un proceso que venía desarrollándose desde al menos cinco años antes, lo que Carlos y Pedro Caba denominarán "La rehumanización del arte":

Pero por eso, porque estamos iniciando acaso un Renacimiento, recomencemos los de 1930 (...) re-humanizándonos con un nuevo sentido humanista de la vida. Demos carga viva a la nueva empresa. Y para ello empecemos por el Arte⁴⁴.

En octubre de 1935, Pablo Neruda clamaba desde el pórtico del primer número de *Caballo verde para la poesía* por "una poesía sin pureza". Y Federico García Lorca declarará en una entrevista que el caricaturista Bagaría le hizo el 10 de junio de 1936:

tengo que decir que este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera, afortunadamente cursí. Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo.

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo⁴⁵.

Así pues, entre 1925, año de la publicación de *La deshumanización del arte*, y 1934, en que se publica "La rehumanización del Arte", el panorama poético español ha cambiado radicalmente y al arte puro, se le opondrá en 1935 "un arte sin pureza". El proceso de paulatina

rehumanización que se desarrolló desde la aparición del surrealismo en España merece ser estudiado aparte.

El primer paso hacia la rehumanización del arte: el surrealismo

Paradójicamente la vuelta al individuo, al "arte humano", iba a iniciarse en la poesía española de la mano del último movimiento vanguardista con vigencia entre nuestros autores: el surrealismo. El movimiento surrealista tuvo grandes dificultades para asentarse en España⁴⁶ y no fue la menor de ellas su enfrentamiento radical con algunos de los principios básicos de la "poesía pura"⁴⁷. Ya en 1926, Juan Larrea publicaba su "Presupuesto vital" en el que desde posturas próximas, si no idénticas, al surrealismo se clamaba (con frases tan interesantes como "En lealtad sólo hay un modo de ser, el modo de la pasión", "Sólo un furioso individualismo en lo que tiene cada hombre de peculiar podrá hacer una colectividad interesante", "No se escamotee, pues, el hombre su propio drama", etc.⁴⁸), por un lado, por un acercamiento entre arte y vida, y, por otro, por la recuperación del individualismo. Pero, precisamente, Larrea daba inconscientemente la pauta para esa vuelta al arte humanizado: sólo cada autor, volviéndose hacia sí mismo e investigando en "su propio drama", podrá lograr

esa colectiva rehumanización del arte. Y, en efecto, las crisis personales de cada uno de los poetas del 27 les llevarán a desembocar en una expresión surrealista, común a todos ellos en una determinada época. Vicente Aleixandre dice de sí mismo: "Cae gravemente enfermo. Crisis profunda. Apartamiento de sus actividades profesionales. Soledad y campo. Comienza a escribir con fe y necesidad"⁴⁹. Por su parte, Rafael Alberti confesará en *La arboleda perdida*:

¿Qué espadazo de sombra me separó, casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto no lejano de las fuentes populares (...)? ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! (...) Huésped de las tinieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado (...). El idioma se me hizo tajante, peligroso como punta de espada. Los ritmos se partieron en pedazos⁵⁰.

Ya se ha visto que la crisis que supone a Luis Cernuda el saberse un inadaptado social le lleva a buscar en la poesía surrealista la expresión para ese inconformismo. Por su lado, la crisis que llevó a García Lorca a la escritura surrealista en su huida a Norteamérica en *Poeta en Nueva York* ha sido narrada desde la intimidad de la amistad por Rafael Martínez Nadal⁵¹.

Si la escritura surrealista de los poetas del 27 se desarrolló en conexión con el grupo surrealista francés, tal como quiere Cano Ballesta⁵², o si, como pretende García de la Concha⁵³, la coincidencia sólo se da en el

nivel de la técnica de escritura, surgiendo el fenómeno en España de manera independiente al movimiento francés, pues, como dice Rafael Alberti⁵⁴, el surrealismo "estaba en el ambiente", es algo que ahora poco debe importar. Lo que creo que debe resaltarse es que, aparentemente, los poetas españoles del 27 llegan al surrealismo por caminos individuales y personales, sin una conciencia de grupo, tras una profunda crisis que les hace volverse hacia su propio interior y que tendrá como consecuencia la rehumanización de su producción artística. Así pues, algunos años antes de que los hechos sociales y políticos dejaran sin validez los presupuestos del arte puro, los poetas del 27 que se adscriben al surrealismo, rompen con aquellos fundamentos para elaborar una obra rehumanizada. En este sentido creo que las palabras citadas de Alberti resultan muy aclaratorias.

Paulatinamente y por caminos bien distintos los poetas del 27 habían ido desertando de la "poesía pura", que les había servido de vínculo grupal. Dámaso Alonso era uno de los primeros en llamar la atención sobre este cambio en la generación, ya en 1932:

Pero hete aquí que, poco a poco, en un espacio de unos tres años (1929-1932) se ha estado produciendo un fenómeno curiosísimo, y es éste: que muchos de estos mismos poetas tachados de "poco humanos" (Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, García Lorca, Salinas, etc.), por los caminos más distintos, y probablemente obedeciendo a una causa general (sin que por eso niegue la posibilidad de algunos influjos mutuos), vuelven los ojos a la profunda raíz de la inspiración poética, y no eluden el tema directamente personal ni el tono apasionado;

más aún: en algunos el tono de voz se eleva hasta el énfasis profético. (...) Asistimos, pues, a un movimiento que podríamos calificar de "neorromántico", por lo que tiene de reacción contra la contención inmediatamente anterior, pero sin atribuir a tal palabra nada de precisión cualitativa ni cuantitativa.

Nadie podrá negar ahora "humanidad" a la poesía nueva. Y admitida su profundidad humana, habrá que omitir la acusación de vacío y palabrería⁵⁵.

Pero los pasos hacia esta rehumanización se habían comenzado a dar desde los mismos fundamentos (¿y al mismo tiempo, quizá?) del "arte puro", y así, el neopopularismo y su máxima expresión en el *Romancero gitano* suponían ya un intento de "humanizar" la poesía pura⁵⁶. Aleixandre, por su parte, que había publicado *Ambito* en 1928, dentro de la estética purista, se acercaba ya en *Pasión de la tierra*, escrito entre 1928 y 1929, aunque publicado en 1935, a una poesía humana que hallaría pleno desarrollo en 1932 en *Espadas como labios*. Por último, Luis Cernuda aseguraba haber evitado los "escollos" de "lo folklórico y lo pedantesco" que habían caracterizado la poesía de los años veinte mediante el uso de "una expresión coloquial", que, evidentemente, daba un tono humano a su poesía⁵⁷.

En fin, tras la etapa de producción surrealista, la poesía española había logrado: en primer lugar, una profunda rehumanización; en segundo lugar, una mayor amplitud en el uso de la metáfora con referente no real, heredada de la vanguardia y de la poesía pura; por último, un mayor acercamiento a la realidad y una mayor amplitud tanto formal como temática en el poema. No es

extraño, así, que Cernuda confesara que, al comenzar su libro *Invocaciones*, se "sintiera capaz (...) de decirlo todo en el poema, frente a la limitación mezquina de aquello que en los años inmediatos anteriores se llamó poesía "pura""⁵⁸.

El neorromanticismo

Ya se ha visto cómo para 1932 Dámaso Alonso señalaba un movimiento "neorromántico" precisamente en aquellos autores que unos años antes habían defendido las concepciones de un arte puro. Evidentemente, como también ha quedado señalado, arte puro y neorromanticismo suponen concepciones estéticas completamente opuestas. Pero antes de que Dámaso Alonso llamara la atención sobre este cambio fundamental en la estética poética de los jóvenes autores, ya habían surgido algunas voces anunciando la vuelta al romanticismo. En 1930, José Díaz Fernández, autor de novelas como *El blocao* o *La venus mecánica*, publicaba un ensayo con el título de *El nuevo romanticismo*, en el que apuntaba lo siguiente:

Pienso que los nuevos románticos han de parecerse muy poco a los románticos del siglo XIX. Carecerán, afortunadamente, de aquel gesto excesivo, de aquella petulancia espectacular, de aquel empirismo rehogado en un mar de retórica. Pero volverán al hombre y escucharán el rumor de su conciencia. Fuera de esto, lo demás apenas tiene importancia. Esperemos, además, que este nuevo romanticismo no descargue su eléctrico impulso solamente sobre el amor. (...)

Otro amor más dilatado y complejo, fruto del progreso humano y de la depuración de las relaciones sociales, moverá a los hombres del futuro, será el eje de la gran comunidad universal. (...)

Para terminar: lo que se llamó vanguardia literaria en los últimos años no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación. Los literatos neoclasicistas se han quedado en literatos a secas. La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte⁵⁹.

Tres ideas fundamentales se desprenden de las palabras citadas de Díaz Fernández. En primer lugar, declara el escritor, ya en 1930, la muerte de toda vanguardia y de la sensibilidad que le dio origen, la misma que hizo nacer el simbolismo. Díaz Fernández es bien consciente de que los movimientos de vanguardia, incluido el arte puro, son los últimos estertores de la sensibilidad que se inició con el simbolismo y, por lo tanto, planteará el nuevo "vanguardismo", como recuperación de modelos literarios anteriores a dicha sensibilidad, pero adaptados a la nueva realidad. Por otro lado, el escritor salmantino anuncia la aparición de un nuevo humanismo, acorde con los tiempos que corren, y la recuperación de temas íntimos. Por último, señala que esta *rehumanización* de la literatura ha de tener también en cuenta otros temas de carácter humano, pero no íntimos, como son los temas de la "gran comunidad universal", adelantando así la temática social y del compromiso solidario.

Contemporáneas de las de Díaz Fernández, aunque publicadas cuatro años más tarde, son las declaraciones

de Ernesto Giménez Caballero anunciando, también para 1930, el nacimiento de un nuevo romanticismo en la literatura:

Hoy, en 1930, los vientos empiezan a cambiar de dirección y nos enfrentamos a un nuevo romanticismo. La tendencia, tanto de la poesía como de la prosa, es de abandonar su carácter "deshumanizado", para emplear un término de Ortega y Gasset. Ya no se busca la "pureza", tal como predicaba *Revista de Occidente*, y en su lugar se persigue lo "humano". Nuestra literatura se empieza a interesar por la política y por realidades acuciantes⁶⁰.

Las palabras de Giménez Caballero son bien claras y denotan una postura que llegará a su culminación en 1935, con la celebración del centenario del nacimiento de Bécquer.

La atención al Romanticismo y a los temas de corte romántico irá ocupando cada vez más espacio en las revistas literarias a partir de 1930. Así, por citar un solo ejemplo, la revista *Eco*, que publicó "La rehumanización del Arte" en su número IX, daba a la luz en 1934 artículos como los siguientes: "La expresión del amor en algunas obras literarias", de Antonio Obregón (nº VII), dedicándole nada menos que nueve páginas; "¿Qué es el romanticismo?", de Ledesma Miranda (nº X); "Libros sobre el amor", del director de la revista, Rafael Vázquez-Zamora (nº X).

Es evidente que el triunfo de este nuevo romanticismo que se anunciaba ya en 1930, llegó a su culminación con la celebración del centenario del

nacimiento de Bécquer, como ha quedado dicho. Pero la figura de Bécquer había venido empapando, desde años atrás, la formación e incluso la obra misma de los autores que habían estado en las cercanías del arte puro. El caso más sintomático es el de Cernuda, quien sin ambages confiesa su becquerismo desde los primeros años de su formación poética:

Mi contacto primero con la poesía, a través de los versos de un poeta que años más tarde sería uno de mis preferidos entre los de lengua española, fue con ocasión del traslado de los restos de Bécquer, desde Madrid a Sevilla, para sepultarlos en la iglesia de la Universidad. Unas primas mías, Luisa y Brígida de la Sota, dejaron a mis hermanas los tres tomos de las obras del poeta, los cuales yo, dada mi temprana afición a la lectura, hojeé y leí. No sabría decir lo que entonces percibí, hacia 1911, aunque no estoy seguro de la fecha, a mis ocho o nueve años, en esa lectura; pero algo debió quedar, depositado en la subconsciencia, para algún día, más tarde, salir a flor de ella. (...)

(*Después de Los placeres prohibidos* (1931)) Ya no tenía necesidad del superrealismo y comenzaba a ver, por otra parte, la trivialidad, el artificio en que degeneraba al convertirse en fórmula poética. La lectura de Bécquer, o mejor, la relectura del mismo (el título de la colección (*Donde habite el olvido* (1932-1933)) es un verso de la Rima LXVI), me orientó hacia una nueva visión y expresión poéticas, aunque todavía apareciesen en ellas, aquí o allá, algunos relámpagos o vislumbres de la manera superrealista⁶¹.

Así pues, la influencia de Bécquer en Cernuda se manifiesta en dos momentos: en primer lugar, con aquella lectura infantil que el poeta rememora; más tarde, en 1932, de una manera clara en su libro *Donde habite el olvido*. Es interesante destacar cómo esta vuelta a Bécquer supone, según las palabras del poeta, un abandono

de la artificiosidad a que había llegado la expresión surrealista, por un modo de expresión poética más íntima y personal. En el caso de Cernuda, como ha señalado García de la Concha, al influjo becqueriano se une en estos años la influencia de los autores románticos ingleses y la de Hölderlin⁶².

Caso semejante al de Cernuda resulta ser el de Rafael Alberti, quien ya en su obra surrealista culminante, *Sobre los ángeles*, rendía un homenaje explícito al romántico sevillano abriendo cada una de las secciones del libro con el lema becqueriano "Huésped de la niebla" y dedicándole la última sección del libro, "Tres recuerdos del cielo", como "Homenaje a Bécquer".

Señala García de la Concha la influencia de Bécquer en otra figura importante del 27, Pedro Salinas, que publica en 1933 *La voz a ti debida*:

El carácter misterioso con que ella (la amada) aparece velada tras las imágenes, es típicamente becqueriano. No grita, desbordado, el sentimiento, pero riega, como una corriente subterránea, todos los versos⁶³.

Por otra parte, la búsqueda en el libro de un yo en comunicación con un tú, como concreción de toda la realidad⁶⁴, no es sino una vuelta al intimismo y al tema amoroso, con cierto tono panteísta, del romanticismo.

El triunfo de la figura de Bécquer como guía para los jóvenes escritores queda claramente manifiesto, en la celebración de su centenario, en la "Primera encuesta de

Isla. La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo", publicada en el nº 7-8 de la revista *Isla*. De los treinta y seis personajes interrogados, veintidós responden con un apoyo entusiasta a la actualidad de la estética romántica encarnada en la figura del poeta sevillano, cinco ponen alguna objeción, siete adoptan una postura negativa y dos dan una respuesta ambigua⁶⁵. Es decir, que, si elevamos estos resultados a niveles absolutos, podemos decir que más del 60 por ciento de los escritores españoles muestran un total apoyo a la estética romántica y a la actualidad de la figura de Bécquer en 1935.

La vuelta al tema amoroso y el neorromanticismo se manifestaba en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil en la recuperación de otra figura capital de nuestra literatura: Garcilaso de la Vega. Al igual que en el caso de Bécquer, Alberti había sido uno de los primeros autores jóvenes en llamar la atención sobre la figura del poeta renacentista, cuando en su *Marinero en tierra* de 1925 escribió: "Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / que buen caballero era". Aunque el primer autor en manifestar una verdadera "voluntad garcilasista" sería Luis Cernuda al escribir su "Egloga", "Elegía" y "Oda":

Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es) me llevaron con alguna adición de Mallarmé, a escribir la "Egloga" (...).

Tras la "Egloga" escribí la "Elegía" y luego la "Oda". Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosas para mi adiestramiento técnico; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas⁶⁶.

El acercamiento de Cernuda al poeta renacentista no es sino un mero ejercicio formal, lo cual "justifica la falta de sintonía con el espíritu de Garcilaso"⁶⁷. Ahora bien, el hecho mismo de que el poeta del 27 utilice formas de expresión renacentistas, en lo que podríamos denominar como un "garcilasismo mal asimilado", implica una voluntad de ocultación personal y en alguna manera una protesta⁶⁸, que sintoniza, en cierto modo, con la voluntad de apartar el sentimiento de la expresión poética que caracterizaba en esos mismos años a la "poesía pura" y al "gongorismo". Por lo tanto, desde mi punto de vista, el garcilasismo apuntado por Cernuda a finales de los años veinte es de sentido distinto, y casi me atrevería a decir que contrario, al garcilasismo de tono romántico que caracterizará a la poesía española en torno a 1936, y estaría más cerca del practicado por los poetas de la inmediata posguerra, que del que practicaron los autores anteriores a la conflagración civil.

Sin embargo, en torno a 1936, comienzan a apuntarse algunos signos que dan una interpretación nueva, neorromántica, del poeta de Toledo. Garcilaso es entonces el poeta amoroso, emblema de un tipo de creación que se opone al "gongorismo" inmediatamente anterior y que había llevado a extremos de deshumanización la poesía española.

Al poeta cordobés, del que se destacaría la monumentalidad arquitectónica que alzara para ocultar la nimiedad de la puntual vivencia⁶⁹, se le opondrá la obra de Garcilaso, conjugación de arte y vida. En este sentido, la poesía del toledano no será ya conjugable con la de Mallarmé, como casi diez años atrás pretendiera Cernuda. En este lugar, vendrá a insertarse la interpretación romántica de la figura de Garcilaso que hará Manuel Altolaguirre en su biografía del poeta soldado, calificándolo como "poeta romántico, no sólo por su obra, sino también por sus amores y su vida. La retórica con que vistió sus sentimientos no puede ocultar la verdadera naturaleza de su pasión"⁷⁰.

Abril, el primer libro de poemas de Luis Rosales, editado en 1935, un año antes del centenario de Garcilaso, abría su segundo apartado, de título tan "rehumanizado" como "Primavera del hombre", con una cita del clásico español: "por el camino estrecho de seguiros". El libro de Rosales se acompañaba de una serie de citas de autores del Siglo de Oro español, casi por completo: Herrera, Villamediana, San Juan de la Cruz, Garcilaso, Calderón, Fray Luis de León, etc. La figura de Garcilaso cobraba así una nueva dimensión, distinta de la dimensión neorromántica señalada, que apuntaba hacia la recuperación de los autores clásicos del Siglo de Oro español. En este sentido, confluía con la recuperación de Góngora años atrás y señalaba una tendencia ya clara de

la nueva poesía que comenzaba a surgir: el retorno de la forma y del clasicismo⁷¹.

Un capítulo fundamental en el proceso de rehumanización que sufre la poesía española en los años inmediatamente anteriores a la guerra lo ocupa la revista *Caballo verde para la poesía*, que de octubre de 1935 a enero de 1936 dirigiera Pablo Neruda en Madrid. Cuando en junio de 1934 llega, por segunda vez, Neruda a España como cónsul de Chile, el recibimiento de los poetas jóvenes españoles no carece de entusiasmo, que se manifestará en la dedicatoria que encabeza la publicación de *Tres cantos materiales* en Madrid en 1935, firmada por: Alberti, Aleixandre, Altolaquirre, Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, García Lorca, Guillén, Salinas, Miguel Hernández, Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Rosales, Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco⁷². De *Caballo verde para la poesía*, que imprimen Manuel Altolaquirre y Concha Méndez, se publicarán tan sólo cuatro números, quedando impreso el número 5/6, pero sin encuadernar ni distribuir por el estallido de la Guerra Civil⁷³. Se ha apuntado algunas veces el carácter comprometido de esta publicación, pero la verdad es que, si bien es cierto que en sus páginas aparecen algunos poemas que pudieran denotar un cierto compromiso político, como los sonetos de Alberti "El terror y el confidente"(I y II) y "Perro rabioso" (I y II) en el número cuatro, "Estos son los oficios", de Arturo

Serrrano Plaja, en los números uno y dos, o "Negación a un viaje. (Fragmento)", de Emilio Prados, en el número tres, la mayor parte de los textos poéticos allí recogidos no apuntan hacia ningún tipo de compromiso político concreto, como demostraría el hecho de que, junto a poetas que unos meses más tarde apoyarán a la República, aparezcan autores que se vincularán al Alzamiento, como José M^a. Souvirón o Leopoldo Panero. Lo que sí creo que unifica las diversas colaboraciones poéticas que aparecen en *Caballo verde para la poesía* es el tono humano (rehumanizado) y romántico (neorromántico) de los temas. El "tema del corazón" es algo que se repite constantemente en los prólogos escritos por Neruda:

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco ("Sobre una poesía sin pureza", n^o 1).

El sitio del corazón nos pertenece. Solo solamente desde allí, con auxilio de la negra noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón ("Los temas", n^o 2).

Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre ("Conducta y poesía", n^o 3).

Por su parte, el prólogo al último número publicado estará dedicado a Bécquer, de quien entonces se celebraba el centenario. Y si repasamos los títulos de los poemas podemos comprobar cómo lo expuesto en los prólogos se repite en los textos; así encontramos títulos como "La tristeza", de Aleixandre (n^o 1), "Himno a la tristeza", de Cernuda (n^o 2), o como "Nocturno del hueco", de Lorca

(nº 1), "Vecino de la muerte", de Miguel Hernández (nº 1), "El toro de la muerte", de Alberti (nº 2), "Fin de elegía", de Aragon (nº 3), "La muerte verdadera", de González Carvalho (nº 4), "Pero mueren las almas", de Mediano Flores (nº 4), "Costa mortal", de Miguel Angel Gómez (nº 4), o como "Nao d'amores", de Molinari (nº 1), "Por el centro del día", de Leopoldo Panero (nº 1), "El hondo sueño", de Guillén (nº 2), "Oda a Lautréamont", de Délano (nº 2), "Cantar de la luna", de Cayetano Aparicio (nº 3), que tratan diversos temas de corte romántico como la tristeza, la muerte, el amor, el canto a la luna o la explícita dedicatoria a un autor romántico.

Otro de los rasgos unificadores de los poemas recogidos en *Caballo verde...* es la utilización de un lenguaje de corte surrealista, con una continua utilización de imágenes no relacionadas lógicamente y de enumeraciones caóticas, procedentes en su mayoría del Neruda de *Residencia en la Tierra*⁷⁴ y que imponían a la poesía española una visión del mundo diametralmente opuesta a la que había dominado desde el primer *Cántico* de Guillén⁷⁵. Poetas aparentemente tan distantes de esta estética como el mismo Guillén o Leopoldo Panero creo que no disuenan en absoluto dentro de las páginas de la revista. En cuanto a las formas métricas, se puede decir que, si bien no faltan formas clásicas, como el soneto, el romance, los tercetos, etc., hay un ligero predominio del verso libre en las colaboraciones de la revista. En

fin, lo que se acaba por conseguir en *Caballo verde para la poesía* es lo que proponía su primer prólogo:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliass, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos ("Sobre una poesía sin pureza", nº 1).

Se logra, tal como proponía dicho prólogo, una "poesía impura" en diversos sentidos: una poesía atenta a la realidad externa, a la materia en ebullición, como reflejo del paso del hombre; una poesía, al contrario, atenta también a la intimidad del hombre, a sus sentimientos y a su corazón, es decir, una poesía, en cierto modo, neorromántica; una poesía que promulgue la unión del hombre con la realidad circundante; una poesía que no tenga temas "poéticos", sino que haga poéticos a todos los temas; una poesía, por último, que no tenga un lenguaje especial, sino que utilice poéticamente el lenguaje común. En resumen, se trataba de conseguir de nuevo la vinculación primera entre poesía y vida, algo que a los defensores de la poesía pura tenía que exacerbar. No es extraño así, que, como ha mostrado ampliamente Cano Ballesta, las reacciones de los puristas se extendieran entre 1935 y 1936 por diversas publicaciones, destacando el manifiesto "Hacia lo puro de la Poesía" que Juan Ruiz Peña y Luis Pérez Infante lanzaron desde su revista *Nueva poesía* el mismo mes de

octubre de 1935⁷⁶. El enlace con esta polémica se dará en la posguerra desde las páginas del primer número de *Garcilaso*.

La poesía del compromiso entre 1927 y 1936

En 1930, en la encuesta sobre la vigencia de la vanguardia que preparara *La Gaceta Literaria* y a la que ya me he referido, aparecía, entre las causas fundamentales que supuestamente habían propiciado la muerte de los movimientos vanguardistas, su despreocupación por la política. Esteban Salazar y Chapela escribía a este respecto:

Políticamente, la vanguardia vivió en una campana neumática. Esto es, en el vacío. Vivió como si no existiera el mundo, España. Lo cual me parece perfectísimo en el momento de salir a la calle, leer un periódico, chocar con alguna realidad española ... Esta miopía, más bien ceguera, de la fenecida vanguardia literaria, provenía del burguesismo recalcitrante del vanguardista tipo. O dicho de otro modo: provenía de la comodidad social, religiosa y filosófica; por tanto, del vanguardista.

Por su parte, Ramiro Ledesma Ramos declaraba en aquella misma encuesta:

La vanguardia no se interesó por la cosa política, aun coincidiendo con unas horas ineludibles y fáciles. (...) De otra parte, no se orientó tampoco la vanguardia a una subversión de valores morales fallecidos, conformándose para su revolución de las costumbres (!!) con hablar de los deportes y aceptar en el traje las preferencias yanquis⁷⁷.

Pero ya tres años antes, en 1927, desde posturas políticas diametralmente opuestas a las de Ledesma Ramos, en la revista *Post-Guerra* (1927-1928), se había empezado a acusar en los movimientos de vanguardia la despreocupación por la política. La revista *Post-Guerra*, como ha señalado Víctor Fuentes, pretenderá superar precisamente ese divorcio entre vanguardia artística y compromiso político⁷⁸. En este sentido, José Díaz Fernández adelantaba algunas de las ideas de *El nuevo romanticismo* en un artículo titulado "Acerca del arte nuevo" (nº 4, sept. de 1927):

Ahora bien: la discrepancia entre el arte de vanguardia y el arte novísimo con intención social, existe bien profunda y dilatada. (...) El arte de vanguardia al desentenderse de su función social, nace y muere en sí mismo, tiene un destino triste y una existencia efímera, porque se agita en el vacío de una inexistente aristocracia. Le falta la sustancia social. El arte será tanto más puro, cuanto mejor colabore en la conciencia de la vida y en la dinámica de la historia sin proponérselo siquiera.

Y algunos meses más tarde (nº 10, mayo de 1928), M. González Fernández reincidía en el mismo tema en un artículo tan significativo, por lo temprano de su aparición, como "Volvamos a lo humano":

Consideremos también, considérenlo los jóvenes poetas y novelistas, los jóvenes pintores, que es hora ya de volver la atención a los temas humanos y sociales, sin perjuicio de tratarlos con la técnica rejuvenecida. (...) Técnica novísima. Humanidad eterna. Tales son los elementos que hay que esperar ver fundidos en el nuevo arte.

En esta voluntad de aunar compromiso político y vanguardia artística *Post-Guerra* trabajará en dos direcciones distintas: en primer lugar, la crítica de la deshumanización del arte y la propuesta de un arte rehumanizado que mantenga las innovaciones logradas por la vanguardia pero que no se agote en la forma; en segundo lugar, la concienciación política marxista y proletaria de los intelectuales, su desapego a la burguesía y la presentación de un nuevo papel social para ellos. Si en la primera dirección apuntada avanzan los artículos señalados de Díaz Fernández y González Fernández, a la concienciación social de los intelectuales apuntan los primeros textos del n° 1 (junio de 1927) de *Post-Guerra*; allí puede leerse:

tenemos el orgullo de ser, antes que pensadores, hombres de carne y hueso que sienten y padecen, como dolores propios, todas las amarguras de la Especie. (...)

Sin una colaboración sincera de los trabajadores manuales e intelectuales -productores puros- no se logrará nunca dar al movimiento obrero una unidad y una fuerza que es la única garantía de su eficacia.

Y en el n° 4 (septiembre de 1927) se publica, como editorial, un texto muy interesante con el título de "Los intelectuales, la clase obrera y la crisis de la burguesía" en el que se dice:

El interés histórico de los intelectuales exige que lleven a cabo, al lado del proletariado, la lucha contra la producción y la dominación de la burguesía.

Como complemento a la concienciación marxista del intelectual, *Post-Guerra* criticaba en "'Vanguardistas", trepadores y arte nuevo" (nº 13, agosto-septiembre de 1928), en el último número publicado de la revista, el reaccionarismo político en que había desembocado la mayor parte del vanguardismo europeo.

Como ha señalado Antonio Jiménez Millán⁷⁹, *Post-Guerra* contaba con dos precedentes europeos: la revista *Clarté*, de Henri Barbusse, y *Ordine Nuovo*, que dirigía Antonio Gramsci. Esta conexión con los movimientos europeos se manifestará más claramente en los proyectos editoriales a que dará origen la revista: primero la "Biblioteca Post-Guerra" y más tarde Ediciones "Oriente", "Cenit", "Zeus", etc.⁸⁰. En ellas se publicará un importante número de obras de Henri Barbusse, de Marx, Engels, Rosa de Luxemburgo, etc., además de autores españoles. Esta evidente conexión con el movimiento intelectual progresista europeo, la idea, heredada del marxismo utópico, de comunidad universal de todos los hombres, que rezuman las páginas de la revista, así como una cierta despreocupación en sus artículos por la situación concreta de la sociedad española del momento, evidentemente motivada en parte por la censura, hacen pensar que el nacimiento de *Post-Guerra* (su mismo título hace referencia a la Guerra Europea), como posteriormente el de otras revistas comprometidas, es debido más a la

situación política, social e intelectual internacional, que a la concreta situación española.

Un aspecto interesante en *Post-Guerra* es su contribución al breve debate en torno a la figura de Goya que se desarrolló en 1927. Guillermo Carnero ha señalado el enfrentamiento de la figura de Goya a la de Góngora, esta última como culminación de una época pasada y aquélla como apropiada para un futuro inmediato y como símbolo de un compromiso social en oposición a la del cordobés, que tuvo lugar en los números 11 y 13 de *La Gaceta Literaria*⁸¹. En el n° 3, correspondiente a julio de 1927, José Díaz Fernández publica un artículo en *Post-Guerra*, titulado "Goya, español, demócrata" (pág. 4-5), en el que vincula más claramente la figura del pintor aragonés a una interpretación política:

La obra de Goya es una obra egregia, porque es una obra de democracia. Para las democracias. La obra que anuncia el "señorío" del pueblo español dentro de su función social.

Esta preocupación democrática, que apuntaba en sus palabras Díaz Fernández, hallará eco unos años más tarde, en 1930, en la revista *Nueva España*, dirigida por el mismo autor salmantino, Antonio Espina y Joaquín Arderius, cuyo primer objetivo será lograr la proclamación de la república. Así, en su manifiesto fundacional proclamarán: "Estamos seguros de que la generación a que pertenecemos es, en su porción más importante y extensa, liberal, democrática,

socialista"⁸². Precisamente los 49 números de *Nueva España* que se editaron hasta el 17 de junio de 1931, se comenzaron a publicar el 30 de enero de 1930, día en que cayó el general Primo de Rivera.

Nueva España apunta ya desde su título a una mayor preocupación por la problemática nacional, que estaba casi ausente en *Post-Guerra*, pero sin olvidar los vínculos que con el pensamiento progresista internacional desarrollara aquélla. En este sentido, es interesante observar el giro de miras hacia el desarrollo intelectual y revolucionario en la U.R.S.S., que ya había tenido una cierta importancia en *Post-Guerra*, pero que ahora cobrará un carácter fundamental al insertarse en la polémica suscitada por el estalinismo, con motivo de la publicación de un artículo de Trotsky sobre el suicidio de Vladimir Mayakovsky en el n° 20 (1-XI-1930)⁸³. Por otro lado, *Nueva España* continúa muchos de los caminos iniciados por *Post-Guerra*: el acercamiento de los intelectuales al proletariado, por ejemplo en "El periodismo en función del proletariado", de Maximiano G. Venero, en el n° 4, 15 de marzo de 1930; la crítica a la deshumanización de las vanguardias, en el manifiesto fundacional y en los fragmentos de *El nuevo romanticismo* adelantados por Díaz Fernández en septiembre de 1930; la vuelta al contenido como elemento característico de la literatura proletaria; la vinculación entre forma vanguardista y contenido humano-político; etc.

En enero de 1933, dirigida por Enrique Azcoaga, Antonio Sánchez Barbudo y Arturo Serrano Plaja, nace en Madrid *Hoja Literaria*, de la cual aparecerán seis números mensuales entre enero y junio. En principio, *Hoja Literaria* parece situarse ideológicamente lejos del compromiso que apuntan las publicaciones comentadas, y así parece comprobarse si se leen los artículos "Sentido antisocial del poeta", de Enrique de Azcoaga (nº 4, abril de 1933), y "Poesía, arte de soledad y silencio", de Serrano Plaja (nº 5, mayo de 1933). Sin embargo, el hecho de que Serrano Plaja arribe a las páginas de la revista *Octubre* unos meses más tarde de la desaparición de la publicación que él co-dirigiera, hace pensar que aquélla debiera tener alguna conexión con la literatura comprometida; y esto mismo parece apuntar la aparición del artículo "Gide y los intelectuales", firmado por Serrano Plaja (nº 4, abril de 1933), y la publicación de "Índice de familia burguesa", de Rafael Alberti (nº 5, mayo de 1933).

Pero, sin lugar a dudas, uno de los acontecimientos literarios más importantes acaecidos en 1933 es la aparición en junio de la revista, dirigida por Rafael Alberti y María Teresa León, *Octubre*. Su sólo título remite ya a un acontecimiento histórico-emblemático para los miembros de la redacción de la revista: la revolución soviética de 1917. Por otro lado, su subtítulo, "Escritores y artistas revolucionarios",

la entronca en la corriente de organizaciones revolucionarias de escritores aparecidas como consecuencia del decreto del PC soviético en 1932 y, por consiguiente, carentes del concepto *proletario* en sus denominaciones y siguiendo una inclinación a las posiciones *liberales*⁸⁴.

Así pues, *Octubre* nace con un carácter independiente del Partido Comunista de España, aunque sus redactores eran simpatizantes, no afiliados, de dicho partido⁸⁵, y, por otro lado, nace como una revista que enlaza con los movimientos intelectuales marxistas europeos, en especial el alemán y el soviético, en un momento muy concreto del desarrollo ideológico de éstos:

En su estancia en la Unión Soviética Alberti se encuentra, pues, en un período en el que se intenta revalorar la libertad artística y, como consecuencia, no existen los "consejos" ni del partido ni de la Asociación de Escritores para la obra de arte, caso contrario de la disciplina férrea en Alemania durante su estancia previa allí. (...) por lo que Alberti respirará en su período de creación y corto desarrollo de *Octubre* una atmósfera particularmente desenrarecida, pero de gran confusión ideológica⁸⁶.

En *Octubre* culmina, así, una de las tendencias que habían apuntado las publicaciones que le sirvieron de precedente: la vinculación al pensamiento marxista europeo. Pero, en *Octubre*, también hallan culminación otras tendencias que se apuntaban en las revistas que la precedieron. En la revista puede leerse el siguiente texto programático: "*Octubre* está contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado". Así pues, en

primer lugar, debe señalarse la continuidad de un tema que había servido de fundamento ideológico a la revista *Post-Guerra*: el tema de la guerra imperialista. La preocupación por la guerra imperialista halla su núcleo en el n° 2, publicado en julio-agosto de 1933, con textos como: "¡Uníos contra la guerra imperialista!", que sirve de editorial; "El país que se enriqueció en la paz", de M^a. Teresa León; "La guerra química en lo porvenir"; "El capitalismo y la preparación de la guerra", de Luis Salinas; etc. En segundo lugar, otra tendencia que culmina en *Octubre* es la admiración entusiasmada por la Unión Soviética, que ya desde *Post-Guerra* se apuntaba y continuaba en *Nueva España*. La admiración idealizada hacia una Unión Soviética casi utópica salpica todas las páginas de *Octubre*, desde su título, pero llega a su momento más elevado en el número doble 4-5, correspondiente a los meses de Octubre y Noviembre de 1933, como celebración del aniversario de la Revolución Rusa. En tercer lugar, un tema que muy tímidamente se apuntaba en *Post-Guerra*, la relación con los pueblos de América, reaparece en el n° 3, agosto-septiembre, de *Octubre*, destacando las colaboraciones de Alejo Carpentier y Langston Hughes. El retrato del proletariado y de la realidad social española aparece respresentado emblemáticamente en la cubierta del primer número de la revista, donde, junto a una fotografía, se lee la siguiente leyenda: "Así son las mujeres de los campesinos

de España que luchan y sufren por la posesión de la tierra". Por otro lado, las relaciones entre proletariado e intelectualidad que tanto espacio habían ocupado en un desarrollo teórico en las páginas de *Post-Guerra*, hallan ahora una nueva formulación práctica al incluir *Octubre* en sus números poemas de verdaderos proletarios, entre los que destaca la "Elegía a una fábrica" de Rodrigo Fonseca (nº 2, julio-agosto), y organizar diversos concursos literarios para autores proletarios y sobre temas sociales. También hallará una continuidad el planteamiento teórico de las relaciones entre intelectualidad y proletariado en la sección fija que lleva por título "Por una literatura proletaria".

Octubre no es una revista meramente literaria, sino que en ella tienen cabida también las artes visuales, en especial el cine y la fotografía, ocupando esta última un importante espacio en las páginas de la publicación. Una aproximación de las ideas que en literatura se defendían desde *Octubre* la puede dar el artículo que, con el título de "Quince años de literatura española" y firmado por César M. Arconada, se incluye en el nº 1 de la revista. En dicho artículo, Arconada defiende la idea de que la base del odio secular que el pueblo siente hacia el intelectual en España nace de la preocupación que éste ha tenido desde el siglo XVIII hasta la generación del 98 en crearse un público amplio entre la burguesía, que no halla su desarrollo hasta los primeros años del presente

siglo. Los años que siguieron a la Guerra Europea fueron años de distanciamiento entre el artista y la burguesía, pero ésta pronto recuperó su cetro perdido, y el intelectual se aproximó de nuevo a la pequeña burguesía a través de *La Gaceta Literaria*. Después, con la República, comienza para Arconada un período revolucionario, en el que pronto se da una crisis de la literatura que no es sino el reflejo de la crisis de la burguesía. Así, termina el escritor palentino diferenciando cuatro grupos distintos en los días en que redacta su artículo:

1º) un grupo de escritores contrarrevolucionarios: Montes, Bergamín, Ledesma Ramos, Giménez Caballero y Sánchez Mazas;

2º) un grupo "favorable a continuar la tradición de influencia de la pequeña burguesía": Jarnés, Gómez de la Serna, Obregón, Salazar y Chapela, etc.;

3º) los poetas puros, que se sitúan al margen de las disputas políticas;

4º) los escritores revolucionarios, que "están con el proletariado, fundiéndose en él, seguros de que el Porvenir y la nueva cultura nacerán de su seno": Arderius, Prados, Sender, Alberti, Roces, etc.

Por lo tanto, la nueva literatura habrá de caracterizarse por el desprecio de la burguesía, es decir, por no situar sus miras de aproximación en la burguesía, sino en el pueblo y en el proletariado. En este sentido, tal como puede desprenderse del estudio de

Arconada, los escritores revolucionarios tratarán de enlazar con la literatura popular y folklórica que ha transcurrido por caminos distintos de los de la literatura "burguesa" desde el siglo XVIII. Así, el enlace con la literatura (con la poesía, en el caso que trato) popular se lleva a cabo en *Octubre* de diversas formas. En primer lugar, mediante la recuperación de textos literarios (canciones y poemas) folklóricos y populares: "Antología folklórica de cantares de clase" (nº 1) y "Canciones de los negros de Norteamérica" (nº 3). En segundo lugar, como ya indiqué, mediante la convocatoria de concursos para proletarios ("Concurso de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios", nº 3); mediante la publicación de textos de auténticos proletarios, como los poemas de Rodrigo Fonseca (nº 3 y 6) o los cuentos de un obrero español y de un obrero ruso aparecidos en el nº 4-5; mediante la publicación de textos de jóvenes autores revolucionarios desconocidos en la sección "Literatura juvenil" que sólo apareció en el nº 3. De esta manera, se intenta conseguir en *Octubre* una incorporación de la creación popular al ámbito de los intelectuales. En sentido contrario, pero con la misma finalidad de acercamiento del intelectual y el pueblo, los intelectuales adoptan fórmulas poéticas populares, o cercanas a lo popular, como el romance ("¿Quién, quién ha sido?", de Emilio Prados, en el nº 3), como la farsa teatral versificada ("Farsa de los Reyes Magos", de

Rafael Alberti, en el nº 6) o el himno musicado ("Himno de las bibliotecas proletarias", de Rafael Alberti, en el nº 3).

En *Octubre*, como en muchas otras revistas comprometidas, resulta asombroso el número de colaboraciones de autores extranjeros, en especial de autores soviéticos. Entre las páginas de *Octubre* se encuentran nombres tan destacados de la literatura comprometida internacional como Henri Barbusse, Ilja Ehrenburg, Ludwig Renn, Alejo Carpentier, Máximo Gorki, Stanislawski, Waldo Frank, Paul Vaillant-Couturier, etc. Pero interesa ahora destacar las colaboraciones en la revista de poetas extranjeros. En el primer número de la publicación, Rafael Alberti traduce el poema "Granada", de Sergio Svetlov, "cosaco de las estepas ucranianas", como reza la nota introductoria. En el nº 2, se presenta el poema de Louis Aragon "Un organillo empieza a tocar en el patio", al que Alberti añade una coda poética en respuesta a las preguntas que se abrían en el texto francés. En el nº 3, se halla una colaboración doble del poeta norteamericano Langston Hughes: el texto "Yo también" y el poema "Carta a los camaradas del Sur". El nº 4-5, número extraordinario dedicado a la Unión Soviética, recoge las colaboraciones de poetas rusos, que en este caso resultan escasas frente a las de otras manifestaciones artísticas. El último número de *Octubre*,

aparecido en abril de 1934, no recoge ningún texto poético de autor extranjero.

En cuanto a los colaboradores poéticos españoles, hay que decir que *Octubre* se fundamenta principalmente sobre dos figuras: Rafael Alberti y Emilio Prados. Ambos poetas habían comenzado a practicar un tipo de poesía comprometida algunos años antes de la fundación de *Octubre*. Tras la redacción de su poemario *Cuerpo perseguido* (1927-1928), la visión erótico-panteísta del mundo que Emilio Prados había sostenido hasta entonces parece entrar en una crisis que le aproxima a una formulación político-revolucionaria de su poesía⁸⁷. Entre 1929 y 1932, Prados escribe sus primeras obras de compromiso político, negándose a publicarlas y recitándolas a grupos reducidos de obreros, enlazando de esta manera con el interés por las cuestiones sociales y políticas que, en su estancia en Friburgo de Brisgovia (1921-1922), le había contagiado la izquierda revolucionaria alemana⁸⁸. Si exceptuamos el poema "¡Alerta!", fragmentariamente conservado por José Luis Cano, el primer poema comprometido de Emilio Prados que ve la luz es "No podréis", publicado en el nº 1 de *Octubre* y dedicado "Contra el egoísmo y la injusticia criminales de la burguesía". En él se acusa la despreocupación por los problemas sociales que tuvo "el grupo (apolítico) más importante de la poesía burguesa española", como puede leerse en la nota introductoria:

"No habrá ningún alivio para los que olvidaron que eran hombres / Ningún descanso a aquellos que conocieron la ignominia y no se levantaron para combatirla" (pág. 14). En el n° 3 de *Octubre*, aparecerá también el romance "¿Quién, quién ha sido?" (pág. 60 de la edición facsímil), "dedicado a los campesinos de Córdoba". Por último, en el n° 4-5 de esta revista Prados publicará un extenso poema con el título de "Existen en la Unión Soviética..." (pág. 108-109 de la ed. facsímil). Emilio Prados reunirá su producción poética comprometida en varios libros: *Andando, andando por el mundo* (1930-1935), *Calendario incompleto del pan y el pescado* (1933-1934), *La voz cautiva* (1933-1934) y *Llanto en la sangre* (1933-1936).

Por su parte, el caso de Rafael Alberti es, en cierto modo, parecido al de Prados. En 1931, Alberti y su esposa, M^a. Teresa León reciben una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para investigar sobre los movimientos teatrales en Europa. Gracias a dicha beca visitan, con largas estancias, París, Berlín y Moscú, donde permanecerán dos meses. A su vuelta de dicho viaje, en la primera mitad de 1933, tanto Alberti como su esposa se han convertido y convencido a la fe comunista y, sólo unos meses más tarde, fundan la revista *Octubre*. Pero, como muchos estudiosos han señalado, Alberti llevaba ya el germen de su compromiso antes de iniciar el citado viaje; así, publica en junio de 1929 el poema "Auto de fe

(Mapas de humedad)", en la revista *Litoral* (nº 5-6) "en que ya no se percibe esa complacencia en las vibraciones y encantos de los objetos exteriores, sino la herida punzante de una realidad social y política, que arranca remordimientos al alma sensible"⁸⁹. Pero sus primeros ensayos de un arte comprometido llegarán de la mano del teatro con dos obras: *El hombre deshabitado* (1929-1930) y *Fermín Galán* (1931). Si la primera obra supone una reactualización de la tradición, la segunda anuncia una característica fundamental del arte comprometido: la incorporación a la obra de arte de realidades y acontecimientos inmediatos. Las primeras actividades poéticas comprometidas de Alberti⁹⁰ a su vuelta de la Unión Soviética se manifiestan en la revista *Octubre*, como traductor, que ya quedó apuntado, y como creador. En el nº 1, Alberti escribe un breve poema que coloca como colofón de dicho número de la revista, titulado "Los niños de Extremadura", y que recogerá con distintas variantes posteriores en su *Poesía Completa*. En el nº 2, Alberti publica su poema "La iglesia marcha sobre la cuerda floja", de contenido antibelicista y anticlerical, y el colofón-respuesta al poema de Louis Aragon "Un organillo empieza a tocar en el patio", ya mencionado. Ya se ha citado el "Himno a las bibliotecas populares" aparecido en el nº 3 de *Octubre*, pero mucho más interesante, tanto por lo poético como por lo programático, es el poema "Un fantasma recorre

Europa...", aparecido en el n° 4-5, texto que será recogido en la revista *Héroe* y en la publicación francesa *Commune*, y que dará título al poemario publicado por Alberti en octubre de 1933 en la colección *La Tentativa Poética*. También de 1933 data la publicación en las Ediciones Octubre del poemario *Consignas*, prologado por Xavier Abril, de clara tendencia comprometida. En el n° 6 de *Octubre* (abril de 1934), se publicará un fragmento de la pieza teatral versificada "Farsa de los Reyes Magos".

Si Alberti y Prados constituyen el eje poético básico de *Octubre*, no hay que olvidar a otros poetas que se "incorporan", por utilizar un término que la misma revista usa, a la literatura comprometida. Entre "Los que se incorporan", como en algún momento se encabezó una sección de la publicación, destaca la figura de Luis Cernuda. Tanto entonces como ahora llama la atención la incorporación al compromiso político de una figura tan aparentemente distanciada de la realidad social como la del poeta sevillano, sin embargo creo que su adscripción al movimiento proletario debe entenderse más como un rechazo de la sociedad burguesa y de su hipocresía que como una verdadera confianza en la fe comunisata; pienso que así debe interpretarse tanto la nota de presentación ("Luis Cernuda, poeta andaluz de quien la burguesía no ha sabido comprender su gran valor, se incorpora al movimiento revolucionario"), como el mismo texto en prosa que el poeta escribe en el n° 4-5 de *Octubre*:

Llega la vida a un momento en que los juguetes individualistas se quiebran entre las manos. La vista busca en torno, no tanto para explicarse el (sic) desdicha como para seguir con nueva fuerza el destino. (...) Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. (...) Confío para esto en una revolución que el comunismo inspire. La vida se salvará así.

He apuntado varias veces cómo el sentido antiburgués de Cernuda le lleva a adscribirse al surrealismo y a las tendencias que parecen rechazar el orden social. No obstante, su distanciamiento de las posiciones "burguesas" mantenidas por algunos de sus coetáneos ya se apuntaba al distinguir, dentro de la que él denominara "Generación de 1925", dos grupos: uno "burgués" (Salinas y Guillén) y otro "antiburgués" (Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre)⁹¹. De lo especial de la "conversión" a la causa revolucionaria de Cernuda da amplia noticia Juan Gil-Albert, quien apunta que el poeta sevillano se declaró comunista en 1934, pero vestía mono blanco y llevaba monóculo⁹². A lo que parece ser, ni los comunistas aceptaban completamente la especial personalidad de Cernuda, ni Cernuda aceptaba por completo el dogmatismo comunista. El hecho es que en el último número de *Octubre* se publicará su poema "Vientres sentados", cuyo contenido entronca con la tendencia de crítica de la burguesía que la revista mantenía. La fugacidad y el desengaño del compromiso revolucionario (utilizo este término en lugar de "comunista" pues se

desconoce si finalmente estuvo afiliado al P.C.E.) de Cernuda parecen evidenciarse si consideramos dos hechos: por un lado, el vacío que estos acontecimientos hallan en "Historial de un libro"; por otro lado, el hecho de que el propio autor al reunir su obra poética completa no recogiera el citado poema.

Otro de los poetas que se "incorporan" a *Octubre* es Arturo Serrano Plaja, que co-dirigiera *Hoja Literaria* entre enero y junio de 1933. Ya se vio cómo desde las páginas de su publicación Serrano Plaja apuntaba dubitativo hacia el compromiso político. Esta incorporación se hará decididamente en el nº 4-5 con el poema "¿Nos oyes?", que va precedido de la siguiente nota editorial:

A la incorporación rápida de los mejores y últimos poetas, añadimos hoy este nombre: Arturo Serrano Plaja. Dirigía, con otros, *Hoja literaria*. Su adhesión trae al proletariado un activo militante (pág. 107 de la ed. facs.).

Tanto el poema publicado en *Octubre*, como el aparecido en *Caballo verde para la poesía* pasarán a formar parte del libro *Destierro infinito*, publicado por Ediciones Héroe en 1936.

Habría que apuntar también la colaboración poética de Pascual Plá y Beltrán, miembro desde 1932 de la U.E.A.P. y uno de los primeros y más prolíficos autores comprometidos. Plá y Beltrán publicará en *Octubre* dos poemas: en el nº 2 el poema "¡Gritamos!", que será

recogido en 1934 en *Epopeyas de sangre*. (Poemas revolucionarios), y, en el número homenaje a la U.R.S.S., el poema "¡Imitaremos vuestro ejemplo!", nunca recogido en libro.

Aparte de las colaboraciones de Rodrigo Fonseca, que ya he apuntado, quisiera destacar entre los autores desconocidos la colaboración en el nº 3 de Felipe Caamaño Ruanova, que volverá a colaborar con Alberti durante la guerra civil en *El mono azul*, en la sección "El romancero de la guerra".

Uno de los artículos más interesantes, tanto por quién lo firma, como por su contenido, es el texto de Antonio Machado "Sobre una lírica comunista, que pudiera venir de Rusia", aparecido en el último número de *Octubre*. Este texto demuestra para Enrique Montero el "espíritu poco dogmático en materia literaria" de la revista de Alberti⁹³, puesto que de las palabras de Machado parece concluirse que si ha de venir una lírica comunista rusa, será por la recuperación e impregnación del espíritu tradicional ruso:

Esta lírica comunista, de comunidad humana o de comunión cordial entre hombres, parecía latente en la literatura rusa prerrevolucionaria, de inspiración evangélica. Porque lo ruso, lo específicamente ruso, era la interpretación exacta del sentido fraterno del cristianismo (...). Hay razones, acaso, suficientes, para no esperar de la Rusia actual el arte comunista de inspiración cristiana, la poesía de inspiración fraterna a que aludíamos. Pero hay razones más hondas para no creer demasiado en el marxismo ruso, y para esperar ese arte y esa poesía de la Rusia de mañana, que será la de ayer y, acaso, la de siempre.

Por último, quisiera apuntar una serie de rasgos característicos generales de la poesía publicada en *Octubre*. En primer lugar, en cuanto a los temas, varios son los núcleos que abarcan los poemas de la revista: la reivindicación social y la pobreza tanto del campesinado como del proletariado industrial; la crítica a la burguesía; el canto a los logros conseguidos en la Unión Soviética y la voluntad de enlace con aquella sociedad; el antibelicismo y el peligro del fascismo. En cuanto a los rasgos formales se pueden destacar los siguientes: la utilización de un lenguaje sin cultismos y con un léxico común; el predominio del verso libre en los poemas como un rasgo más de la voluntad de aproximación al pueblo; la utilización casi uniforme de estructuras salmódicas, que repiten un mismo esquema sintáctico en el que se varían los elementos léxicos; la voluntad política y didáctica que prima sobre la literaria repercute en un rebaje de la calidad literaria de los poemas⁹⁴. Todo ello contribuye a la elaboración de una estética realista social que enlaza con las propuestas sobre el *realismo socialista* que en 1934 proclamaría la Unión de Escritores Soviéticos.

Nueva Cultura. Revista de orientación intelectual es una publicación que nace también, como *Octubre*, bajo la inspiración comunista. Surgida en Valencia en enero de 1935, aunque su prehistoria se remonta más de un año atrás, *Nueva Cultura* se extendió hasta octubre de 1937, quedando un número inédito en Barcelona en enero de

1939⁹⁵. Dirigida por José Renau, ayudado por Juan Gil-Albert, Angel Gaos, Juan Renau, Juan Serrano, Antonio del Toro, Miguel Alejandro Ribes y José Bueno, *Nueva Cultura* es una revista que dedica escaso espacio a la poesía y sólo desde el momento en que comienza la guerra civil, recogiendo los poemas que en ella se editan en otras publicaciones⁹⁶. *Nueva Cultura* surgirá vinculada, aunque con independencia meridiana, tanto a la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios), fundada a mediados de 1932 en Valencia, como al P.C.E.; sin embargo las vacilaciones ideológicas de sus principales miembros, muestra de las vacilaciones de la época, así como la falta de direccionismo político por parte de los dirigentes e intermediarios del P.C.E.⁹⁷, dotarán a la revista de un carácter adogmático, representativo de los rasgos que definen las revistas comunistas españolas de esta época. Es decir, *Nueva Cultura* es una revista de ideología comunista, pero que no sigue las consignas dictadas por el partido.

En cuanto a los "frentes de lucha" que mantiene *Nueva Cultura*, serán los mismos que se mantuvieron desde otras publicaciones comprometidas de izquierdas: "la lucha antifascista y contra la guerra constituyó la vocación angular de los redactores y colaboradores de NC. Desde su primer número"⁹⁸; el carácter popular y la difusión masiva de la publicación como consecuencia de su voluntad "orientadora"; la defensa de la U.R.S.S. y la

voluntad de hermanamiento con ella y con la revolución de 1917; la voluntad de crear una nueva cultura, como rezaba su título, consecuencia de la crisis burguesa y del desarrollo revolucionario que venía de la U.R.S.S..

Nueva Cultura mantiene así, por un lado, la vinculación con el movimiento progresista internacional, puesto que la U.E.A.P., a la que la mayor parte de sus redactores pertenecen, estaba en contacto con la A.E.A.R. (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires) francesa. Por otro lado, nace con cierta independencia de la ideología que el movimiento comunista alemán y el soviético desde 1934 mantenían sobre la exigencia de hacer una literatura y una cultura en general que se plegara a las consignas del Partido Comunista. Este carácter abierto, semejante al que respirara Alberti en *Octubre*, hará que entre sus colaboradores no sólo aparezcan autores comunistas, sino de otras ideologías también. Por último, este carácter abierto se incrementará en el momento en que estalle la guerra civil. Así, si *Octubre* "contribuyó sin duda a polarizar la conciencia del público lector y a preparar el ambiente de solidaridad que reinaría a partir de los primeros momentos de la Guerra Civil entre los artistas e intelectuales disconformes", como quiere Lechner⁹⁹, *Nueva Cultura* materializó esta tendencia desde sus inicios, mostrando una evolución gradual y agrupando a los

intelectuales no por su ideología marxista, sino por su convencimiento antifascista.

García de la Concha apunta la existencia, raras veces mencionada, de una poesía comprometida de derechas, en la que destacarían *Virulo. Mocedades* (1927), de Ramón de Basterra, obra a la que habría que unir la labor literaria realizada por la "Escuela Romana del Pirineo", con Pedro Murlane de Michelena y Rafael Sánchez Mazas, y la obra de José M^a. Pemán *Elegía de la tradición de España* (1932). Finalmente, destaca García de la Concha dos rasgos de esta poesía que anuncian la estética de la poesía derechista durante la guerra:

Quisiera reclamar, ya aquí, la atención del lector sobre un hecho. Y es que la poesía del llamado bando nacional en la guerra civil y en la posguerra seguirá estos simplificados esquemas de denuncia (...). Quisiera advertir que tanto la poesía de Basterra como la de Pemán prefieren el molde clásico, lo que será característico de la poética del "Bando Nacional" durante la guerra y después de ella¹⁰⁰.

En consecuencia, podemos establecer una serie de rasgos diferenciales que oponen la poesía comprometida sustentada por una ideología izquierdista y aquella sostenida por una ideología de derechas. En un plano temático, la poesía comprometida de izquierdas se preocupará por la problemática del proletariado tanto agrario como industrial, alcanzando un tono internacionalista y poniendo sus miras en la U.R.S.S.; mientras tanto, la poesía comprometida de derechas

observará una temática patriótica y se preocupará por una tradición nacional, que se siente amenazada, o por la recuperación de un supuesto pasado glorioso. En un plano formal, la poesía comprometida de izquierdas incorporará a sus composiciones el verso libre, un tono narrativo y un tipo de lenguaje que, si en muchos casos es heredero del surrealismo, en otros retomará fórmulas de la tradición popular; por su parte, la poesía comprometida de derechas preferirá el uso de moldes formales clásicos, atenta a una tradición culta. Otro rasgo parece diferenciar a estos dos tipos de lírica comprometida: la gran diferencia en la cantidad de producción. Mientras la poesía comprometida de izquierdas resulta muy abundante, la de derechas es relativamente escasa. Es evidente que las cosmovisiones poéticas conservadoras preferirán unas fórmulas de expresión que se ajusten al canto de la perfección del mundo exterior y se inclinen por un "arte puro", desligado de la realidad socio-histórica que le toca vivir. Así, Cano Ballesta escribe:

Mientras que el pensamiento materialista y de izquierda acusa al "arte puro" de delito de alta traición y trata de convertir al artista en un celoso propagandista, los grupos conservadores quieren seguir asignándole la función de elemento decorativo de la sociedad, que la divierta galantemente como en las cortes de pasados siglos¹⁰¹.

Una poesía que canta "el mundo está bien / hecho" (y cito los versos de Guillén como emblema de la "poesía pura")

está más cerca de una conciencia y una cosmovisión conservadora que de una visión revolucionaria¹⁰².

La poesía en la guerra civil

Por lo general, el período comprendido por los tres años que duró la contienda civil en España es uno de los menos estudiados de nuestra literatura contemporánea. Un enorme vacío se abre en los estudios literarios al llegar la fecha del 18 de julio de 1936, vacío que sólo se cierra en abril de 1939; y, por lo general, en cualquier aproximación que se hace a este período, cuando raramente se lleva a cabo, pesan más las valoraciones políticas que las meramente literarias. Podría pensarse que en este período no existió producción literaria (poética, en nuestro caso) que mereciera la atención de los estudiosos, sin embargo un primer acercamiento descubre una cantidad ingente de obras escritas en este tiempo. No es mi intención hacer un estudio exhaustivo de la producción poética realizada en estos años, sino trazar un breve panorama de dicha producción, atendiendo básicamente a las antologías publicadas durante la contienda bélica y que tienen como tema dicha contienda, por resultar al mismo tiempo representativo y sintético de lo acaecido en el período bélico. Un estudio de las

obras particulares publicadas en dicha etapa iría más lejos de las intenciones de este trabajo.

Desde un punto de vista meramente metodológico, la producción poética en los años de la guerra puede dividirse en dos grandes corpus: por un lado, las numerosas antologías en las que se reúnen poemas de diversos autores; por otro, los libros de autores concretos. Tanto en un corpus como en el otro pueden distinguirse dos grupos atendiendo a la ideología política de los autores, no en cuanto a su manifestación ideológica como tal, sino en cuanto a que dicha ideología se manifiesta en una estética y unos rasgos característicos determinados. De esta manera, por un lado, se pueden diferenciar las antologías que agrupan a poetas afines a la República de aquéllas que presentan autores defensores del Alzamiento. Entre las primeras destacan: *Romancero de la Guerra Civil*, antologado por Manuel Altolaquirre y editado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en noviembre de 1936; *Romancero General de la Guerra de España*, recogido por Emilio Prados y Antonio Rodríguez Moñino, y publicado en Ediciones Españolas, Madrid-Valencia 1937; *Poesías de Guerra*, editado por el Comisariado General de Guerra del III Cuerpo de Ejército en abril de 1937; *Poesía en las trincheras*, antología publicada por el Comisariado General de Guerra en Madrid 1937; *Poetas de la España leal*, publicado por Ediciones Españolas, Madrid-Valencia

1937; *Romances de C.N.T.*; *Romancero de los voluntarios de la libertad*; etc. Entre las antologías, menos numerosas, del Bando Nacional, destacan cuatro: *Romancero Popular Navarro*, elaborado por Baldomero Barón Rada y editado en la imprenta Jesús García, de Pamplona, en 1937; *Antología poética del Alzamiento*, realizada por Jorge Villén y publicada en Cádiz en 1939; *Cancionero de Guerra*, antologado por José Montero Alonso y publicado en Ediciones Españolas en 1939; y la *Corona de Sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, publicada por Ediciones Jerarquía en 1939. En cuanto a los poemarios concretos de autor, destacan entre los poetas afines a la República los siguientes libros: *Capital de la gloria* y *El burro explosivo*, de Rafael Alberti; *Siete romances de guerra* y *Son nombres ignorados*, de Juan Gil-Albert; *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, de Miguel Hernández; *Vivimos en una noche oscura* y *Romances de la guerra*, de César M. Arconada; *Canciones y romances* y *La muerte o el recuerdo*, de Pascual Pla y Beltrán; *Poesías de la guerra española*, de Pedro Garfias; *El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja; *La insignia*, de León Felipe; *Nube temporal*, de Manuel Altolaquirre; diversos poemas de Antonio Machado publicados en *Hora de España* y otros que dejó inéditos. En cuanto a los autores del Bando Nacional, los poemarios más destacados que incluyen textos de la guerra son: *Horas de oro. Devocionario poético*, de Manuel Machado; *Los tres libros de España*.

(*España en ocaso, España militante y España en Albas*), de Eduardo Marquina; *Poema de la Bestia y el Angel*, de José M^a. Pemán; *El Almendro y la Espada*, de Agustín de Foxá; *Poesía en armas*, de Dionisio Ridruejo. Es evidente que una producción tan extensa no puede caer en el olvido.

Como ha quedado apuntado anteriormente, publicaciones como *Octubre* y *Nueva Cultura* agruparon a los intelectuales afines a la República bajo un pabellón ideológico común, el antifascismo, independiente de las concretas ideologías políticas que cada uno de ellos mantuviera, que hallaría expresión en la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*. Esta posición se radicalizará en los primeros momentos de la guerra civil, y autores tan distanciados, por ejemplo, como Rafael Alberti y José Bergamín trabajarán juntos en la elaboración de *El mono azul*. Sin embargo, estética e ideológicamente se empezaba a plantear un problema importante para la poesía comprometida: si la poesía debía optar por un compromiso político determinado o si bien debía mantenerse dentro del mero compromiso social. Paralelamente a esta polémica se desarrollaría otra de tono semejante: la consideración del escritor popular o bien la búsqueda de una respuesta a la pregunta ¿quién va a controlar el Arte proletario? Es cierto, no obstante, que la polémica se iniciaría y desarrollaría con la guerra civil, pues, como ha indicado Dario Puccini, justamente antes de su comienzo,

en el 35-36 se estaba en ese punto de equilibrio de la parábola poética moderna en el que "el ansia de comunicación" encontraba directa justificación en la sentencia de Lautréamont ("La poesía debe ser hecha por todos"), convertida en fórmula de panacea de los surrealistas, y en el cual las primeras instancias realistas, ya combatidas por el ala derecha del mismo frente neorromántico y *neopopulista* se podían confundir todavía con el vasto magma expresivo surrealista¹⁰³.

Por lo tanto, el afán de comunicación unido a la concepción de la creación artística colectiva aún estaban vigentes e incuestionadas desde el interior de la poesía comprometida.

Los esfuerzos de la República, sobre todo a través de Largo Caballero, por crear una cultura de amplia base popular sólo darían resultados notorios en el momento del estallido de la contienda civil, materializándose en una mayor producción poética con un compromiso político afín a la España leal¹⁰⁴. Sin embargo, la idea de una creación colectiva, superadora del individualismo, que aunara la tradición popular a la tradición culta¹⁰⁵, no pasaría de mera utopía a la vista de los datos que Serge Salaün apunta acerca de las colaboraciones poéticas en *El mono azul*, sin lugar a dudas la publicación con más ansias populistas de las que se hicieron durante la guerra: un 68% de las colaboraciones corresponde a "poetas de oficio" consagrados; el 13,8% corresponde a "poetas menores"; y el 12% corresponde a colaboradores "espontáneos"¹⁰⁶. A pesar de lo relativas que puedan resultar las clasificaciones de Salaün, de sus datos se

desprende que las colaboraciones de poetas "con algún oficio" en *El mono azul* son seis veces mayores que las colaboraciones de poetas obreros, proletarios ("espontáneos"), que se aproximarían más al ideal de poeta popular que desde la publicación de *Octubre* se venía propugnando. Los datos expuestos por Salaün para *Hora de España* vienen a reafirmar este hecho de modo más radical. Por lo tanto, la polémica sobre quién va a controlar el arte proletario, sólo se resuelve de un modo teórico al estallar la guerra civil, "en una fusión íntima, tal vez demasiado irreal y romántica entre Poeta y Pueblo"¹⁰⁷.

Sin embargo, la crítica a esta postura utópica no se hará esperar y vendrá fundamentalmente desde las páginas de *Hora de España*, que frente al carácter comprometido políticamente e inmediato a los hechos, propugnará la independencia del artista, así como el valor artístico de la obra por encima de su valor testimonial, tal como puede desprenderse de su "Propósito":

Es cierto que esta hora se viene reflejando en los diarios, proclamas, carteles y hojas volanderas que día por día flotan en las ciudades. Pero todas esas publicaciones que son en cierto modo artículos de primera necesidad, platos fuertes, se expresan en tonos agudos y gestos crispados. Y es forzoso que tras ellas vengan otras publicaciones de otro tono y otro gesto, publicaciones que, desbordando el área nacional, puedan ser entendidas por los camaradas o simpatizantes esparcidos por el mundo, gentes que no entienden por gritos como los familiares de casa, hispanófilos, en fin, que recibirán inmensa alegría al ver que España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate¹⁰⁸.

No es difícil adivinar que tras "esas publicaciones que son en cierto modo artículos de primera necesidad", se esconden los nombres de dos principales publicaciones adeptas a la República: *El mono azul*, que combinaba noticias del frente y sobre las adhesiones a la República, con la sección "Romancero de la guerra civil" y con los consejos a los soldados sobre las prácticas de tiro, y *Nueva cultura*, con una voluntad "orientadora", ambas dirigidas por comunistas. Esta posición de *Hora de España* se hallaba a una enorme distancia de la defendida por el director de *El mono azul*, Rafael Alberti, para quien los romances de la guerra, y en general la literatura producida en este período, tenían "una ambición informativa casi periodística; en sus versos era fácil seguir a veces frases enteras de los telegramas y partes de guerra"¹⁰⁹. La polémica entre Ramón Gaya y Josep Renau que se desarrolla los primeros meses de 1937 y que halla eco en las páginas de *Hora de España* y de *Nueva cultura*, no es sino el resultado del enfrentamiento entre una posición que reivindica la independencia creadora del artista y su carácter individualista (Gaya), frente a una posición que defiende el origen colectivo de la obra de arte, así como su finalidad propagandística y su compromiso político (Renau)¹¹⁰. Precisamente esa voluntad de evitar caer en el propagandismo es lo que caracterizó según Sánchez Barbudo a *Hora de España*¹¹¹. La postura defendida por *Hora de España* hallará expresión en

la "Ponencia colectiva", que, heredera de las posturas que Malraux y Gide habían defendido dos años antes¹¹², leería Arturo Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en julio de 1937. Dicha "Ponencia colectiva", firmada, además de por Serrano Plaja, por Sánchez Barbudo, Angel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya, apareció recogida en el n° 8 de *Hora de España*, correspondiente a agosto de 1937. En la citada ponencia, los autores exponían varias ideas importantes. En su análisis del estado del arte español en los años inmediatamente anteriores, afirmaban:

Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos¹¹³.

Así pues, la literatura propugnada en esta ponencia habrá de huir, por un lado, del antihumanismo de la poesía pura y, por otro, del propagandismo del arte revolucionario, definiéndose el nuevo arte por la conjunción de Humanismo y Revolución. Así, dirán en otra parte de la ponencia: "somos humanistas, pero del humanismo éste que se produce en España hoy" (pág.270). Esta conjunción de Humanismo y Revolución lleva a un acercamiento al pueblo, pero esta concepción del artista popular (unión de poeta y pueblo)

no resultaba suficiente, como se desprende de las siguientes palabras:

En el pueblo veíamos el impulso, pero solamente el impulso y éste creíamos no bastaba. (...) Con todo, y por instinto tal vez, más que por comprensión, cada vez estábamos más del lado del pueblo. Y hasta es posible que política, social y económicamente, comprendiésemos la Revolución. De todos modos, menos de un modo total y humano (pág. 267).

Resulta interesante la postura que se mantiene en la "Ponencia colectiva" con respecto al arte revolucionario, apuntando el peligro que corre dicho arte en caer en la creación de una mera falsificación de la realidad, convirtiéndose en un "realismo irrealista":

Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. (...) En realidad, pintar, escribir, pensar y sentir, en definitiva, de esa manera, es tanto como pensar que hay que emperifollar algo que realmente no necesita de afeites, es pensar y sentir que la realidad es otra cosa (pág. 267-268).

El arte de propaganda caerá, según los ponentes, dentro de este arte falsificador de la realidad y, por eso, resultará insuficiente:

De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente. En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él. Lo demás, todo cuanto sea defender la propaganda

como un valor absoluto de creación, nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser, por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía (pág. 270).

Por lo tanto, el arte revolucionario no habrá de serlo solamente en la apariencia, consistiendo en un cambio de tema puramente formal, pues caería en una falsificación de la realidad, ni tampoco podrá despreciarse la forma en beneficio de las ideas que transmita (arte como propaganda), sino que deberá producirse un cambio verdaderamente de fondo, para que el arte responda "ideológicamente al mismo contenido humano de esa Revolución" (pág.268), de esa manera se podrá lograr que no haya "colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo" (pág.268). El arte de propaganda fracasa así para los autores de la "Ponencia colectiva" por su despreocupación de la forma, o por la subyugación de la forma artística al contenido, y por su mismo contenido, que, al ser propagandístico, resulta unidireccional e irrealizante.

A lo largo de la ponencia se apuntan otros rasgos, además de los señalados, que caracterizarían esta nueva literatura revolucionaria. Por un lado, apasionamiento e inteligibilidad son dos rasgos que diferencian la nueva producción de la anterior, caracterizada por el hermetismo y la deshumanización: "Se produce una poesía poética, absoluta, en cuanto a calidad, y una pintura y una creación intelectual, en suma, cada vez más apasionada y cada vez más inteligible" (pág.269). Por

otro lado, frente a las rupturas vanguardistas, la nueva literatura propugnará la vinculación a la tradición: "queremos ir a la tradición. Queremos aprovecharnos de todo cuanto en el mundo ha sido creado con esfuerzo y clara conciencia, para, esforzadamente, enriquecer (...) esa claridad creciente del hombre" (pág.270).

En conclusión, para los autores de la "Ponencia colectiva", como representantes de la postura mantenida por *Hora de España*, la literatura debía fundarse en el valor creador de la palabra, en la forma verbal, fundamentalmente; Antonio Machado lo expresará claramente en su "Discurso al Congreso Internacional de Escritores Antifascistas", recogido en el nº 8 (agosto de 1937) de *Hora de España*:

Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España; Shakespeare, en Inglaterra; Tolstoy, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra. Tal vez alguno de ellos lo realizó sin saberlo, sin haberlo deseado siquiera.

Como ya ha quedado anotado, una de las manifestaciones más características de la creación poética durante el período de la guerra civil fue la elaboración de antologías, tanto en un bando, como en el otro. Estas antologías, más numerosas en el bando leal que en el sublevado, dan una muestra en conjunto de la producción de los diversos autores durante el período bélico, resultando interesantes en una aproximación al estudio de dicho período. La importancia de los

romanceros fue mayor dentro de la producción del bando republicano, que en la del bando nacional. Tal como señala Salaün, esta producción romancística de carácter epopéyico se manifestará con un gran fervor en los primeros meses de la guerra hasta alcanzar su clímax en la primavera de 1937, a partir de la cual, con el semifracaso de la batalla de Brunete y la caída del frente Norte, comienza un declive y un distanciamiento del fervor inicial, refugiándose el poeta en temas nostálgicos y secundarios con respecto al de la guerra¹¹⁴. Así pues, el cultivo intenso de la forma romancística se dará en el bando republicano entre julio de 1936 y los primeros meses de 1937; en este período se publicarán la mayor parte de los romanceros que se han citado más arriba. Por lo tanto, una nueva ruptura de la conjunción idílica entre Poeta y Pueblo se daría desde esta perspectiva: por un lado, como ya se indicó, la producción romancística está mayoritariamente en manos de poetas con algún oficio en las principales revistas adeptas a la República, dejándose a lo sumo un sexto de la producción a "poetas espontáneos"; por otro lado, las formas de expresión más populares (en cuanto a tradición popular y en cuanto a accesibilidad al pueblo), como son los romances, van disminuyendo en sus apariciones en dichas revistas. Sin embargo, la producción romancística continuará a lo largo de toda la guerra y de la posguerra, convirtiéndose en una fórmula poética para

expresar la resistencia y el rechazo al régimen franquista, como subyace en la elaboración del *Romancero de la resistencia de España*, de Dario Puccini.

En cuanto a la tradición moderna del romance, Puccini señala cómo Antonio Machado con *La tierra de los Alvargonzález* y Lorca con *Romancero gitano* se sirven del romance para "narrar leyendas modernas"¹¹⁵. Por lo tanto, en los años anteriores a la guerra civil, la forma romancística había sufrido ya una actualización, recuperando su carácter narrativo y adaptando su carácter epopéyico a los hechos actuales. Este carácter narrativo y esa inmediatez con respecto a los hechos que se narran en el poema serán los rasgos definitorios de la producción romancística y poética, en general, de la guerra. El carácter narrativo de estos romances ya ha sido destacado en las palabras citadas de Alberti. Por su parte, la inmediatez con respecto al suceso que da origen a dichos romances se manifiesta en dos tonos distintos, como ha apuntado Puccini:

Dos tonos fundamentales caracterizan, en todo caso, a la masa popular de estos romances: el crudo o afectuoso realismo descriptivo de la guerra (...) y la irónica o despiadada (quevedesca) invectiva contra los traidores y las traiciones¹¹⁶.

Así, los poemas que se incluyen en los diversos romanceros y antologías responden a un doble movimiento lógico: por una parte, un movimiento de negación de los presupuestos (realidad) contrarios mediante la ironía y

la hipérbole (sobre todo exagerando la crueldad del bando oponente); en segundo lugar, un movimiento de afirmación de lo propio, mediante el acercamiento afectivo. En este segundo proceso habría que incluir una serie de rasgos característicos¹¹⁷: elevación de la anécdota a categoría de totalidad, lo que conlleva la creación y mitificación de héroes; la exaltación del heroísmo y del sacrificio por los otros; la superación de la muerte por la verdad (aquel que muere defendiendo la ideología verdadera, sobrevivirá eternamente en el recuerdo); una actitud maniquea frente al enemigo, que se identifica, en un proceso de animalización, con el mal; el apego a la tierra, el canto a la tierra cercana; la contemplación del presente como un tiempo eterno y "canonizado"; un tono realista, derivado del carácter inmediato que se quiere dar a los poemas.

Estas características apuntadas son también válidas para las antologías realizadas en el bando nacional. La relación que podía establecerse entre la evolución bélica y la elaboración de los romanceros en el bando republicano, puede observarse, aunque, evidentemente, con resultados inversos, en el bando nacional: si el mayor fervor romancístico en el bando republicano se producía entre julio de 1936 y los primeros meses de 1937, en el bando nacional la recopilación antológica se va dando a medida que se incorporan diversos territorios a la España nacionalista, produciéndose el mayor núcleo de

elaboraciones antológicas al final de la guerra y en los primeros meses de la posguerra. Así, si uno de las primeras antologías del bando nacional aparecidas es el *Romancero Popular Navarro*, publicado en 1937, nada menos que tres antologías se sitúan en 1939: *Antología poética del Alzamiento*, *Cancionero de Guerra* y *Corona de Sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*. Por otro lado, otra diferencia formal puede establecerse entre los dos grupos antológicos: mientras en las antologías del bando republicano hay un predominio casi absoluto del romance, en las antologías del bando nacional el romance comparte su hegemonía con el soneto. No obstante, ambas formas (soneto y romance) se ven en el bando nacional como expresión del sentido popular, tal como se veía el romance en el bando republicano; pero, incluso en esta conciencia de la sustancia popular de los poemas que se recogen, coinciden los dos grupos de antologías, tal como puede verse en el "Prólogo" de Jorge Villén a su *Antología...*:

Una variedad de forma, en diversas escalas y grados, ha caracterizado las composiciones del Alzamiento. Se ha rimado en todas las formas métricas, pero han predominado las formas más clásicas: el romance y el soneto.

Y así tenía que ser: nuestras gestas gloriosas llegaron a nosotros a través de los Cantares de Gesta y de los Romances viejos. La gesta de hoy se immortalizará también por los poemas y los romances, y otra vez, como antaño, suenan cantorcillos anónimos, prueba como ninguna otra de que nuestra guerra tiene desde el primer instante un sentido profundamente popular¹¹⁸.

Así pues, los cantores del nuevo régimen también creían en esa vinculación utópica entre Poeta y Pueblo, como los del bando republicano, "vinculación utópica" si se comprueban las nóminas de los autores allí recogidos, en su mayoría poetas de oficio. Pero, por otra parte, la hegemonía compartida entre el soneto y el romance, no es sino reflejo de la doble tendencia que ya se manifestaba en la lírica nacionalista: una tendencia hacia la tradición popular; una tendencia hacia el clasicismo. De estos datos deduce Blanco Aguinaga lo siguiente, en cuanto a la *Antología poética del Alzamiento*:

No puede extrañar, por lo tanto, que en esta poesía, en contradicción significativa con todo vanguardismo, las formas sean, precisamente, las más clásicas, como, entre otras, de manera muy especial el soneto, el cual sobrevivirá a la guerra misma y llegará a ser, en los años cuarenta, la forma poética más característica de los vencedores¹¹⁹.

Es necesario hacer, al menos, dos puntualizaciones a las palabras de Blanco Aguinaga: en primer lugar, hay que decir que tampoco en las antologías del bando republicano predominan las formas poéticas vanguardistas, y, por lo tanto, la oposición debería establecerse entre formas poéticas populares (romance), que predominan en el frente republicano, y formas poéticas clásicas o cultas (soneto), con mayor abundancia en las recopilaciones del bando nacionalista; en segundo lugar, derivada de la anterior objeción, hay que decir que en la posguerra el soneto se generalizó como forma poética, pero no sólo

adscrita al bando de los vencedores, sino también en los opositores al nuevo régimen. Quizá la generalización del soneto y de otras formas clásicas se debiera, además de a otras muchas causas, a la conciencia general del fracaso del ideal del poeta popular.

Más acertados son los rasgos con que el crítico caracteriza, a partir de la *Corona de Sonetos...*, el contenido de la poesía nacionalista:

es una poesía escrita por poetas simpatizantes con (y luego adheridos a) movimientos de tipo totalitario; expresa una nostalgia por los "Siglos de Oro", en sus aspectos político, militar y religioso; propone una religiosidad ortodoxa y militante, pero pocas veces moderna; su temática, imaginería y símbolos derivan de dichos siglos y de ideologías contemporáneas de tipo totalitario; es muy tradicional en sus medios de expresión y a menudo retrógrada, de un marcado retoricismo y rimbombancia; no se dirige al pueblo ni se inspira en él; no se ocupa de la realidad histórica contemporánea -económica y social- del país, sino que se refiere casi exclusivamente a la realidad del campo de batalla¹²⁰.

Sólo a un nivel de contenidos, como el que establece Blanco Aguinaga, se pueden apuntar diferencias notables entre las recopilaciones antológicas nacionales y republicanas. Por oposición a las anotadas por el citado crítico pueden deducirse las características definitorias de la estética republicana: es una poesía escrita por adeptos a ideologías principalmente de izquierdas y en todo caso progresistas, liberales y democráticas; no expresa una nostalgia especial, sino que más bien fija su mirada en el presente y en el futuro; habitualmente se

declaran aconfesionales y muchas veces hacen una crítica despiadada del clero; tanto su imaginería, como los símbolos, el léxico y las formas métricas enlazan con la tradición poética popular; busca la expresión más o menos directa y toca los resortes del sentimiento; se dirige y se inspira en el pueblo, pero no logra una total comunión con él; su preocupación fundamental es la realidad circundante, que se divide, por un lado, en el campo de batalla (preocupación fundamental de la mayor parte de los poemas republicanos) y, por otro, en la revolución del campo que, paralelamente a los combates contra los nacionales, se va desarrollando en el área dominada por la República.

Se ha apuntado, generalmente, el carácter retoricista de la poesía antologada en el bando nacional; García de la Concha da una explicación, en este sentido, que parece satisfactoria:

Menor en número y en su parte más significativa algo más tardía en el tiempo, la producción romancística del bando nacional no atendió tanto, en líneas generales, al empeño combativo inmediato como a categorizar poéticamente los ideales de la guerra. Esto la hizo reduplicativamente retórica, ya que, como queda dicho, la "Poesía" y lo "poético" eran aducidos como objetivos de la empresa guerrera. Y ese es, a mi juicio, el motivo de que casi todos los poemas produzcan, a fuerza de retórica, sensación de oquedad: la retórica ya no es sólo instrumento, sino tema, y el poeta se siente obligado a incidir una y otra vez en los tópicos que la configuran¹²¹.

Este retoricismo característico de la poesía del bando nacional lo heredará la poesía de la inmediata posguerra

y su evolución indicará la progresiva eliminación de dicho retoricismo. Uno de esos tópicos retóricos, el del poeta-soldado, que más tarde emblemizará la figura de Garcilaso, comienza a elaborarse ya desde el "Prólogo" a la *Antología poética del Alzamiento*: "Poetas y soldados se han confundido muchas veces en las primeras líneas de fuego, no siendo pocos los versos que se han escrito en las mismas trincheras".

En resumen, puede decirse que la poesía de la guerra recogida en las antologías de dicho período participan, por lo general, de una estética básicamente común, tanto pertenezcan a un bando como al contrario, y se diferencian fundamentalmente a niveles de contenido, en que la oposición resulta radical. Por otro lado, dentro de los romanceros republicanos se llevan hasta el extremo las propuestas que sobre la poesía social se habían elaborado en la anteguerra y se plantea la cuestión del compromiso político del artista. Los autores de *Hora de España* abogarán por una postura que, aunque comprometida socialmente, tenga en primer plano la conciencia de que el arte literario radica en la forma verbal. En el bando nacional, esta conciencia formalista llevó a la poesía a caer muchas veces en el retoricismo. Por otra parte, rasgos como la inmediatez del poema a los hechos narrados y el maniqueísmo en la visión del mundo resultan comunes a los poemas de ambos bandos, así como el hecho de que la calidad literaria del poema suba a medida que el poeta

cobra una mayor distancia. Por otro lado, la concepción utópica de la vinculación entre Poeta y Pueblo halla eco en los poemas de ambos bandos. Por último, en la poesía de la guerra tienen fin muchas de las propuestas que sobre el compromiso del poeta se habían elaborado en los años anteriores y, al mismo tiempo, se adelantan algunos de los rasgos que definirán la poesía de la inmediata posguerra.

EL AMBIENTE POÉTICO DE POSGUERRA. LA ESTÉTICA REALISTA Y
EL COMPROMISO SOCIAL DESDE 1939. EVOLUCIÓN Y DESARROLLO

Escorial, Cuadernos de Literatura Contemporánea y
Arbor, tres revistas de la primera posguerra y su
polémica

Que la unidad que había presentado el bando vencedor en la contienda civil era sólo aparente, se iba a demostrar, nada más acabar ésta, al comenzar la reconstrucción del país. Y esta diversidad había de manifestarse no solamente en lo político, sino también en la elaboración de un proyecto-cultural. Si uno de los primeros actos poéticos fue la organización por parte de Manuel Machado de la "Academia literaria", que Gerardo Diego denominaría "Musa musae", cuya primera reunión se celebró en la Biblioteca Nacional el 17 de febrero de 1940¹²², uno de los primeros proyectos literarios, no propiamente poéticos, ambiciosos fue el nacimiento de la revista *Escorial*, en cuyo "Manifiesto editorial", publicado en el primer número, noviembre de 1940, se puede leer:

Convocamos aquí, bajo la norma segura y generosa de la nueva generación, a todos los valores españoles que no hayan dimitido por entero de tal condición, hayan servido en éste o en el otro grupo.

De esta manera, tanto su director, Dionisio Ridruejo, como Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y Antonio Marichalar, que colaboraban en su elaboración, intentaban enlazar, en una política común a la que promulgaba el Régimen, con la cultura española inmediatamente anterior. De hecho, la incorporación de Marichalar, que había colaborado con Ortega en la *Revista de Occidente*, a la redacción de *Escorial* pretendía demostrar esa "buena voluntad" así como un cierto y leve vínculo con la cultura del exilio. Sin embargo, pronto apareció la polémica en el interior de la revista y frente a otros proyectos culturales. *Escorial* era una revista vinculada, no sólo por la militancia de sus redactores, a Falange, y los enfrentamientos políticos entre ésta y los otros grupos de poder del franquismo, que culminarían en 1942 con la destitución de Serrano Súñer, comienzan a manifestarse en un plano cultural en la revista.

El primer punto de tensión en el interior de la revista nacía de la doble tendencia que la publicación quería mantener, como ha señalado Fanny Rubio¹²³: una tendencia de enlace con la cultura española anterior a la guerra; una tendencia de enlace con la cultura europea contemporánea. Dentro de la primera tendencia se establecía, a su vez, una doble posición: enlace y recuperación de los autores de la generación del 98 y del

novecentismo, justificando sus "errores" políticos y ensalzando su "españolidad"; enlace con la literatura clásica española y con la idea cultural y política del Imperio español de Felipe II. Y, aún más, dentro de los estudios críticos sobre el Renacimiento y Barroco español, empieza a aparecer una línea de críticos que, frente al análisis histórico-imperialista de los clásicos españoles, apunta hacia un análisis textual y "estilístico" del texto literario; son nombres como Dámaso Alonso, Emilio Orozco, Sánchez Cantón, etc.

La destitución, en septiembre de 1942, de Serrano Suñer conlleva el cese de Dionisio Ridruejo como director de *Escorial* y su confinamiento, a partir de octubre, en Ronda y el abandono de Laín Entralgo, que se refugiará en la dirección de Editora Nacional. Era una consecuencia más de la eliminación progresiva del poder que la Falange tenía, decidida por el Régimen a partir de los hechos de agosto de ese año. Evidentemente, la familia monárquica no podía sustituir en este ámbito de poder a los falangistas, pues el régimen político estaba aún naciente, por lo que esos espacios de poder cayeron en manos de los grupos católicos. Así, con la entrada de José M^a. Alfaro como director de *Escorial*, la revista se desprende de todo revestimiento político, para impregnarse de "la verdad sobretemporal del catolicismo", como decía el editorial del n^o 20, y adoptar un tono cada vez más literario¹²⁴.

En cuanto a las colaboraciones poéticas, en *Escorial* hallarán vehículo de expresión los autores de la llamada "generación del 36" y de la primera promoción de posguerra. En ella publican poemas, además de los "mayores" Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Manuel Machado, etc., los más jóvenes, García Nieto, José Luis Cano, Blas de Otero, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, Vicente Gaos, José Luis Hidalgo, José M^a. Valverde, etc.

Fruto de este enfrentamiento político-cultural entre las familias gobernantes, nace en 1942, bajo la dirección de Joaquín Entrambasguas, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, que Fanny Rubio señalará como opuesta a *Escorial* en varios aspectos:

Surge, también, en oposición a lo que representaba *Escorial* en tanto que revista "europeizadora" y puente cultural con la anteguerra. Frente a ésta, *Cuadernos de Literatura Contemporánea* es un típico producto de la autarquía cultural, económica y política establecida en nuestro país desde 1939, que se ciñe a un nacionalismo estricto¹²⁵.

Su voluntad de recuperar los valores hispánicos, llevará a esta revista a promocionar la vuelta al casticismo, al folklorismo y al costumbrismo, que se verán reflejados en las obras teatrales de los Alvarez Quintero, Arniches, Benavente, etc., reivindicados desde sus páginas. Cabe destacar entre sus logros la recuperación de Vicente Aleixandre, al poco de la publicación de *Sombra del paraíso*, como padre de la nueva corriente poética que

empezaba a manifestarse frente a la escuela tradicional de Ridruejo¹²⁶.

Arbor, que sólo marginalmente toca la poesía, dependiente, como *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, del C.S.I.C, estuvo vinculada desde su nacimiento en 1944 a la "familia católica" del poder franquista, en un enfrentamiento directo con el falangismo de los primeros años de *Escorial*. El director de *Arbor*, el padre José López Ortiz, se rodeó de un grupo de colaboradores adscritos al catolicismo militante: Raimundo Pániker, José M^a. Sánchez Muniaín, Florentonio Pérez Embid, etc.

Otras revistas se preocuparon del panorama literario de los primerísimos años del franquismo; se podrían destacar las siguientes: *Vértice*, *Sí*, *El Español*, *Estafeta literaria*, etc. o las exclusivamente poéticas *Cuadernos de poesía* o *Cancionero*. Si he querido escoger las tres brevemente reseñadas es porque adelantan un enfrentamiento en la elaboración de un proyecto político-cultural que se manifestará desde el principio en la primera revista importante de poesía que surge después de 1939: *Garcilaso*.

Garcilaso y "Juventud creadora"

Los antecedentes de la revista *Garcilaso* se remontan a los años de la guerra civil y sus protagonistas se han

encargado de relatarlos con cierta minuciosidad¹²⁷. En el Madrid republicano de 1938, se reunían en casa de Jesús Juan Garcés cuatro amigos, "el cónclave", como gustaban llamarse: José Fernando Aguirre, Rafael Romero Moliner, Jesús Revuelta y el propio Garcés. El "cónclave" sentía admiración por diversos filósofos y poetas: "Kierkegard, Spengler, Nietzsche, Ortega, Unamuno, Max Scheller y muchísimos poetas, sin olvidar a D'Annunzio ni a Marinetti por su significación política". Pero el grupo sentía una verdadera devoción por Garcilaso, de quien, según cuenta Aguirre, "cada verso fue desmontado para detectar su duende". Sin embargo, pronto, a aquel grupo de los cuatro vino a unirse, presentado por José Luis Prado Nogueira, un quinto, José García Nieto, "que no terminaba de "ver claramente el porvenir de la poesía heroica" -en frase suya-, propugnada por el cónclave en un manifiesto redactado en términos concluyentes y optimistas", según cuenta Revuelta. Poesía heroica que, sin duda, por un lado, se derivaría de la lectura histórica de la poesía de Garcilaso, y, por otro, de las ideas ("sentencias sobre el coraje, la acción, lo heroico, el frenesí", según Revuelta), acordes a la ideología falangista, que se derivaban de la lectura política de D'Annunzio y Marinetti. De los cinco miembros del "cónclave", ni Aguirre, por no estar "casi nunca de acuerdo con nadie" y no porque "resida en Zaragoza"

(según Revuelta), ni Romero Moliner, por estar en Guinea, formarán parte del grupo fundador de *Garcilaso*.

Para la prehistoria estética de *Garcilaso* hay que remontarse a los primeros años de la posguerra, en que comienzan a aparecer algunos artículos de los autores que en mayo de 1943 fundarían la revista. Ha apuntado Fanny Rubio¹²⁸ que no puede hablarse de una actitud estética unitaria en la publicación, en cambio en su prehistoria ésta resulta evidente, por lo que me parece más ajustada la opinión de García de la Concha¹²⁹ al señalar la discontinuidad ideológica de la revista con su proyecto inicial. La primera colaboración de García Nieto en *Juventud*, "Poesía en Castilla" (nº 24, 1 de octubre 1942), marca un claro acercamiento hacia la postura de la visión espiritual de Castilla que tenían los autores del 98, frente al "flébil silencio enguatado de nirvanas juanramonianos". Este rechazo de la estética purista, de la estética de la forma, que simboliza la figura de Juan Ramón, frente a la estética del contenido, meditativa y profunda, reflejada en el ejemplo de los autores del 98, será uno de los rasgos que se mantendrán a lo largo de la elaboración de esta primera estética garcilasista y que volverá a aparecer, no sólo en la presentación de la revista, sino también en el "Manifiesto urgente a los poetas" que García Nieto publicará el 22 de octubre de 1942 en *Juventud*:

No; hay que calar más hondo y más sinceramente. ¿Puede detenerse esta inquietud nuestra -hombres que escribís versos- en la valoración de la estrofa, o en el retorno a determinadas formas? (...) Nos sobran también, por tanto, la química poética y la pirueta mental porque los hombres de hoy tienen demasiadas cosas que decir para tratar de decir las mismas de siempre.

Frente a la poesía irónica y formal, que valoraba "la pirueta mental" de la metáfora como su base, que caracteriza a la etapa de poesía pura anterior a la guerra, García Nieto pide una poesía profunda y sincera, ocupada más de los contenidos que de las formas, una poesía más cercana a *Campos de Castilla*, de Antonio Machado. Este machadismo, esta identificación con la visión de Castilla de la generación del 98, vinculará la primera estética pre-garcilasista a los ideales de los poetas de *Escorial* (Panero, Ridruejo, Rosales, etc.), admiradores todos ellos de la poesía más honda del sevillano¹³⁰. Por otro lado, se repiten en los artículos de García Nieto los ataques contra el decadentismo (véase por ejemplo "Nuestra poesía y lo decadente" en el n° 40 de *Juventud*, 21 de enero de 1943), fundando de esta manera la estética pre-garcilasista en los valores heroicos representados por el soldado poeta renacentista.

Por su parte, Pedro de Lorenzo apuntaba la vinculación de la nueva generación con los autores del 98 a partir de la figura emblemática de Larra ya en su artículo "Juventudes de muerte española", aparecido en el n° 43 de *Juventud*, para insistir en su manifiesto "La creación como patriotismo", aparecido en *Arriba* el 13 de

febrero de 1943, en la vinculación con el espíritu revolucionario del autor romántico. En aquel manifiesto se volvía al tema de la sinceridad poética ("¿Qué importa cuando se ha abrazado con plena autenticidad?"), que García Nieto había apuntado como unión con el 98, pero se establecía la distancia frente a aquella generación desde las premisas del irracionalismo defendido por el falangismo:

¡Basta ya de crítica! La crítica ha sido rebasada a tiro limpio (...). No más crítica, no más análisis, no más disgregaciones. Al 98, que -como se nos ha dicho- trajo de lema nacional "la crítica", hay que oponerle esta consigna heráldica de nuestro mensaje: "la creación como patriotismo".

Así se vinculaba el irracionalismo falangista al apasionamiento vital romántico, unido todo ello por una voluntad creadora, derivada del programa de reconstrucción nacional que avalaba el Régimen, y una apuesta por la expresión humana y profunda derivada del 98: "una literatura (...) que al valor estético agregue lo humano y representativo". García Nieto también insistirá en la figura emblemática de Larra en su artículo "Larra y el cisne: Un símbolo y un aniversario", aparecido en el nº 45 de *Juventud*. Sin embargo, como declarará Pedro de Lorenzo en el nº 12 de *Garcilaso*, a la figura emblemática de Larra sustituirá la de Garcilaso y al lema "La creación como patriotismo" le sustituirá el lema más poético y menos político de "Juventud creadora".

Según relata Pedro de Lorenzo, la aparición en Ya, en el mes de marzo, de un artículo con el título de "La poesía en ruinas" despertó su ánimo polémico y le llevó a reunir, con la colaboración de García Nieto, una selección de poemas de autores jóvenes para su publicación en el semanario *El Español*. La publicación, que tendría lugar el 17 de abril de 1943, fue precedida de un artículo, "Juventud creadora. Cartas y libros primeros en una tarde de primavera", aparecido en el nº 51 de *Juventud*. La selección que apareció en *El Español* con el título de "Juventud Creadora: Una Poética, una Política, un Estado" iba precedida de una introducción de Pedro de Lorenzo en la que se volvía sobre la idea del enfrentamiento del vitalismo de este grupo frente a la poesía pura anterior:

Baste saber que la nueva poesía aparece rompiendo todo nexo con las promociones precedentes (...). Es poesía viva, sustantiva, rigurosa, férvida: no cabe en ella lo secretamente puro, lo solo ingenioso desvitalizado ni estético por sí.

Y a las palabras de Pedro de Lorenzo seguía una selección de poemas de Romero Moliner, Valverde, Revuelta, García Nieto, Morales, Garcés, Cano, etc. En el mismo sentido de ruptura con la pureza poética escribía en el nº 55 de *Juventud* García Nieto, bajo el seudónimo de José M^a. Lizar:

A mayor gloria de España trabajan estos hombres su verso rompiendo (...) con los tristes legados de aquellas formas deshumanizadas, "puras" o

infrahumanas, que nos enseñaban horizontes
lucubratorios.

Era bien clara, pues, la estética pre-garcilasista en cuanto a su posición frente a la poesía pura y su enlace con el humanismo profundo de la generación del 98. Pero al mismo tiempo, sus ideas de combate contra la deshumanización del arte, situaban los términos de la polémica más de diez años atrás. Por otro lado, el compromiso ideológico y político que rezumaban, como se ha visto, las ideas estéticas de los principales futuros componentes de la revista fue paulatina y cuidadosamente apartado por García Nieto desde los orígenes de la revista, sustituyendo el emblema de Larra y el lema de "La creación como patriotismo", por otros de contenido político mucho más tenue. Este mismo alejamiento del compromiso ideológico falangista fue lo que decidió finalmente que Jesús Revuelta, combatiente de la División Azul y representante de la vertiente más comprometida del grupo de amigos, no fuera elegido como director de la revista, cargo que, en los dos primeros números, desempeñó Pedro de Lorenzo, como figura intermedia entre Revuelta y García Nieto. A partir del tercer número la dirección recayó en este último, lo que redundaría en el triunfo de las tesis más despolitizadas (apoyadas también por Garcés) del grupo.

El 2 de mayo de 1943, según de Lorenzo, aparecían los primeros ejemplares de *Garcilaso*, con una presentación de Jesús Revuelta titulada "Siempre ha

llevado y lleva Garcilaso". La voluntad de enlace desde esta presentación con la situación literaria anterior a la guerra civil se daba desde tres frentes. En primer lugar, se enlazaba con la celebración del centenario de la muerte de Garcilaso truncada con el inicio de la guerra. Este hecho no puede hacer olvidar la interpretación romántica, apuntada más arriba, de la figura de Garcilaso que se hizo en los meses anteriores a la contienda civil. Si a esta interpretación romántica de Garcilaso, como poeta del amor, se une la figura de Larra como emblema del espíritu revolucionario ensalzado en los primeros momentos por los garcilasistas, se comprenderá la importancia creciente que tuvo el neorromanticismo en la revista, como ha apuntado García de la Concha¹³¹. En segundo lugar, la mención del editorial primero de *Caballo verde para la poesía* enlaza con la situación polémica sobre el tema de la pureza anterior a la guerra:

Por ello tenemos la seguridad suficiente para alzar, con propósito trascendente, nuestra obra, mejor que como pasquín, como diapasón de lo que estimamos ha de ser la Poesía actual.

Y al escribir esto recordamos singularmente aquel manifiesto de *Caballo verde para la Poesía* publicado en octubre de 1935, "sobre una poesía sin pureza", ecléctico con pretensiones de audaz y definitivamente equivocado en su concepto final: "Quien huye del mal gusto cae en el hielo".

¿Qué interpretación debe darse a estas palabras? ¿Han de considerarse como una apuesta por la poesía pura? Parece que así habría que interpretarlo ignorando la ideología estética expuesta en los artículos anteriormente citados.

Sin embargo, como se ha visto, el grupo pre-garcilasista no defendía el ideal de pureza en la poesía, sino, más bien al contrario, apostaba por la rehumanización de ésta. Habría que tener en cuenta la opinión que Revuelta tenía de aquella publicación de anteguerra para proponer una interpretación correcta; según él, la revista de Neruda era "una ganga heterogénea de sociología, demagogia y colectivismo, donde habían de amalgamarse el arte al servicio del pueblo, y (...) la consigna de la función estatal de las Bellas Artes"¹³². Errónea interpretación, pues, como ya se ha visto, en *Caballo verde*... no se desarrolló una postura de compromiso político, pero muy aclaratoria para el caso de Garcilaso: el rechazo de la estética de *Caballo verde*... suponía el rechazo de la poesía comprometida a que habían derivado muchos de sus colaboradores; a ella se le oponía una poesía humana, pero "con propósito trascendente", lejos del "pasquín". Sin embargo el propósito de un arte político no está ausente del redactor de esta presentación, al unir el nacimiento de la nueva generación al inicio de la guerra:

En el cuarto centenario de su muerte (1536) ha comenzado de nuevo la hegemonía literaria de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda reconquista.

Incluso, por si quedaran dudas, la idea de origen fascista de la guerra y la muerte como regeneración, como

renacimiento y creación, subyacen al texto citado. A esto se puede añadir la figura, emblemática por Garcilaso, del soldado poeta, que ya aparecía en las palabras introductorias de la antología de Jorge Villén citada más arriba.

Por último, la vinculación con la generación del 98, que tantas veces aparecía en los artículos de la prehistoria garcilasiana, vuelve a estar presente en esta carta fundacional:

Como el Greco contrastó a los hombres del 98, creemos y queremos que sea Garcilaso quien signe el pensamiento de los que podrían encuadrarnos bajo las cifras decisivas de 1936.

Esta vinculación con el 98 no se hace ya a partir de la figura de Larra, sino desde la figura del Greco, unido, como Garcilaso, a Toledo, símbolo de la castellanidad del 98 y emblema de la nueva España.

De esta presentación podría entresacarse la voluntad de estilo neoclásico, que caracterizaría a la poesía de "Juventud creadora", emblemática en la figura de Garcilaso y apuntada indirectamente, al hablar de "esta segunda primavera del endecasílabo", del "propósito trascendente (de) nuestra obra", o de la influencia directa del "verbo" de Garcilaso.

El editorial del número dos abría las puertas de la revista a otros poetas al mismo tiempo que rechazaba la postura elitista de la poesía pura: "Por otra parte, nuestras puertas están francas. Somos contrarios a toda

barrera, a todo grupo cerrado, a toda torre de marfil". Y en el mismo sentido insistía el editorial del nº 3. De esta manera, a la doble tendencia interna enfrentada por los términos "Juventud creadora" y "La creación como patriotismo", claramente abrumada por la primera, puesto que no aparece ningún poema en *Garcilaso* que refleje un leve compromiso ideológico o político, se une el enfrentamiento con otras tendencias externas a la revista, en la que participarán desde los postistas hasta los poetas del desarraigo, pasando por los autores del 27 e incluso los poetas puros. Evidentemente la ideología estética de "Juventud creadora" previamente elaborada comenzó a debilitarse en muchos de sus frentes. La ruptura con toda la poesía anterior, que Pedro de Lorenzo había proclamado desde las páginas de *El Español*, se vino pronto abajo, lógicamente. Si como promoción precedente se supone a la generación del 27, Gerardo Diego, promotor de aquélla, comenzaría sus colaboraciones en el nº 3 de *Garcilaso* con el poema "Caña en silencio", Dámaso Alonso colaboraría en el nº 8 con "A un poeta muerto", inspirado claramente en la figura de Lorca, y Vicente Aleixandre publicaría "Plenitud del amor" en el primer aniversario de la publicación. Si como promoción inmediatamente precedente se consideraba a la generación que comenzó a darse a conocer en los primeros años treinta o a los poetas de *Escorial*, gran número de ellos vienen a colaborar en la revista: Enrique Azcoaga, que, con

Serrano Plaja y Sánchez Barbudo, había elaborado antes de la guerra *Hoja literaria*, es colaborador asiduo de *Garcilaso* desde la segunda entrega; Dionisio Ridruejo (nº 22, 28, 33 y 34), Leopoldo Panero (nº 13 y 19) y Luis Felipe Vivanco (nº 15), pertenecientes al grupo redactor de *Escorial*, también colaborarán en *Garcilaso*.

Por otra parte, los ataques a la poesía pura y deshumanizada se habían dado desde los orígenes del grupo garcilasista, incluso el ataque directo a la figura de Juan Ramón aparecía en el artículo "Poesía en Castilla" de García Nieto. Pues bien, el poeta de Moguer publicará el poema "Canto" en el nº 10 de la revista; más aún, en *Garcilaso* se publicará la obra cumbre de la poesía pura, *El cementerio marino* (nº 14), y el poema "Palma" (nº 28) también de Valéry.

Por otro lado, en *Garcilaso* tuvieron cabida poetas de otros grupos y tendencias. Así, los postistas Carlos Edmundo de Ory (nº 8, 11, 18, 24 y 28) y Chicharro Hijo (nº 24, 28 y 32) colaboraron repetidas veces, si bien es cierto que mayoritariamente lo hicieron con sonetos, también lo es que gran parte de ellos son de raigambre puramente postista. Los miembros de la revista *Proel*, defensora de una poesía más rehumanizada que la de *Garcilaso*, José Hierro (nº 23, 27 y 28), José Luis Hidalgo (nº 24) y Julio Maruri (nº 24) colaboran también en la publicación. Incluso los poetas de *España*, radicalmente enfrentados con los de *Garcilaso*, llegan a

colaborar en la revista: Eugenio de Nora lo hace en el nº 34 y Victoriano Crémer, con quien García Nieto había mantenido una polémica poética en el nº 21, publicará "Brujas en la catedral" en el último número de *Garcilaso* (nº 35-36). En *Garcilaso*, que rechazaba en principio todo entronque con los "ismos", publicará Camilo José Cela poemas de raíz claramente surrealista, al igual que algunos de Jesús Juan Garcés, de *Pisando la dudosa luz del día*. En *Garcilaso* tendrá cabida la poesía religiosa de Carlos Bousoño (nº 10, 12 y 23) y de José M^a. Valverde, entre otros. También en *Garcilaso* aparecerán algunos de los primeros textos de lo que Dámaso Alonso denominó más tarde "poesía desarraigada"¹³³, como el que Ramón de Garciasol publica en el nº 30 con el título de "Angustia"; a este poema habría que unir el texto en prosa de Eugenio Suárez titulado "La angustia en que vivimos" (nº 35-36).

García Nieto había escrito en su "Manifiesto urgente a los poetas": "¿Puede detenerse esta inquietud nuestra (...) en la valoración de la estrofa, o en el retorno a determinadas formas?". Precisamente esa será la acusación principal que se lance contra *Garcilaso*: el amordazamiento del sentimiento a través del soneto y la voluntad de entroncar con un neoclasicismo falso. Al final, *Garcilaso*, huyendo del compromiso ideológico, había caído en el formalismo, en la estrofa marmórea, que en sus orígenes habían rechazado sus fundadores, había

huido al mismo tiempo de todas las cosas que tenían que decir, según rezaba el citado manifiesto, aquellos hombres. Precisamente ésta será la acusación de uno de los miembros del "cónclave", José Fernando Aguirre, cuando desaparezca Garcilaso:

Pretendían mixtificar la militar empresa de que las liras sonasen a compás de calendario, y consiguieron que las huesudas páginas de Garcilaso fuesen delicada alacena de suspiros. En estos tres años la muerte se ha desposado con Europa, las campanas dejaron de ser flor y ningún corazón, ninguno de sus poetas ha vivido este auténtico dolor, pues preferían el dolorido sentir, vueltos de espaldas a la vida¹³⁴.

En definitiva, aquel grupo que pretendía una renovación poética a partir de la profundización en el sentimiento humano y de la sinceridad poética, acabó fracasando, a fuerza de una falsa retórica, volviéndose de espaldas a la vida.

Cisneros, Espadaña: el enfrentamiento con la poética garcilasista

La importancia de revistas como *Corcel* y *Proel* en la reacción contra la corriente neoclasicista que empezaba a imponerse en los primeros años de la posguerra en la poesía española, y que se materializaría en Garcilaso, ha sido ya destacada por diversos estudiosos¹³⁵. Sin embargo, quiero dirigir mi atención hacia el grupo

espadañista, por así llamarlo, por ser el que más radicalmente se opuso a la estética presentada por la revista de García Nieto. Si bien es cierto que la leonesa *Espadaña* no surgió como simple respuesta a *Garcilaso*, también es verdad que su oposición a la estética de dicha revista definió una parte importante de su contenido.

La revista *Cisneros*, publicación dependiente del Colegio Mayor Universitario del mismo nombre, es el más claro antecedente de *Espadaña*. Eugenio de Nora, estudiante leonés, se había trasladado en octubre de 1942 a Madrid para estudiar Filosofía y Letras, instalándose en el Colegio Mayor Cisneros. En dicho colegio, nacería en enero de 1943 la revista del mismo nombre, confeccionada por los colegiales, con una sección literaria, "Arte y Letras", de la que muy pronto se encargaría Nora, que sería el introductor del carácter polémico en lo literario en la revista¹³⁶. Nora, que había publicado unos poemas de corte vitalista en el segundo número, recibía en el n° 4 de *Cisneros* la reciente aparición de *Garcilaso* con las siguientes palabras:

No se perciben las cualidades exigibles a cualquier grupo de jóvenes: afán de renovación y superación, apasionamiento, desdén hacia cualquier forma de virtuosismo artístico. Al contrario, justamente en eso -en virtuosismo- se quedan casi todos los sonetos de *Garcilaso*, y lo que no son sonetos, como, por ejemplo, las "Décimas al amor" de la página central¹³⁷.

Precisamente, la página central del primer número de *Garcilaso* la ocupaba su director, José García Nieto. Continuaba Nora sus ataques contra la poesía incluida en la primera entrega de *Garcilaso* diciendo que "recuerda a esos muchachos bien afeitados, con el cuello demasiado duro y demasiado "fijador" en la cabeza". Desde *Garcilaso* se recogía el guante lanzado por Nora y se le respondía en la sección "Humor y poesía, cada día" del nº 4:

Garcilaso espera la colaboración entusiasta de estos hombres despeinados, descamisados y con barba de varios días, que hacen versos de esos fuertes y perdurables que tienen luego que explicar en prosa para que se note bien su vigor y transcendencia.

La referencia iba directamente dirigida hacia Nora, que, en el mismo número de *Cisneros* en que criticaba la revista de García Nieto, había incluido su "Poema en tres tiempos", al que seguía un texto en prosa en el que su autor explicaba la elaboración del poema. Nora acabaría publicando en *Garcilaso* algunos años más tarde, casi a punto de desaparecer la revista, en el nº 34 (febrero de 1946).

En el editorial de la sección "Arte y Letras" del nº 5 de *Cisneros*, la revista se definía como una publicación abierta a todas las colaboraciones:

Nuestro deseo es integrar en conjuntos superiores cuantas tendencias colectivas o individualidades apunten con aproximación a realidades sustantivas. Pedimos autenticidad sobre todo. Obtiene nuestra comprensión y el reconocimiento de un magisterio tanto la obra lúcida y serenamente contorneada de los artistas y pensadores "más clásicos" de hoy -un

Eugenio D'Ors, un Gerardo Diego- como el inquietante y apasionado patetismo de quienes pueden considerarse su antítesis -un Unamuno, un Aleixandre-, para no citar sino los nombres que tienen para nosotros una resonancia más próxima y entrañable¹³⁸.

Recuérdese que también García Nieto y Pedro de Lorenzo habían hablado de "autenticidad" en sus manifiestos anteriores a la fundación de *Garcilaso*. Pero a pesar de definirse como una sección completamente abierta, Nora se manifestaba, al comentar *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre en el nº 6, más acorde con la segunda línea poética que había definido, que con la primera:

Somos capaces, por ejemplo, de estimar en poco ciertas acrobacias, proclamando que Unamuno es el más grande poeta español del siglo XX. En la misma de autenticidad y de valor absoluto debemos colocar a Vicente Aleixandre.

Aleixandre y Unamuno serán dos figuras destacadas en *Espadaña*. De Unamuno se publicarán cinco poemas inéditos en el nº 39 de la revista, primero de la "Poesía total", mientras que Aleixandre abrirá y cerrará la publicación con su poema "Mensaje", en el primer caso, y con sus sentencias sobre "Poesía: comunicación", en el segundo.

En el mismo sentido que Nora, se expresará otro de los fundadores de *Espadaña*, el padre Antonio G. de Lama, en su artículo "Si Garcilaso volviera"¹³⁹. Lama veía también dos tendencias en la poesía inmediatamente anterior a la guerra que se continuaban en las manifestaciones posteriores a la contienda civil:

Dos líneas aparecían ya entonces, rectas y definidas, tiradas al porvenir: una que pudiéramos llamar romántica (por llamarla de algún modo), que era la salida natural del superrealismo. Podía verse mantenida, después del libro *Sobre los ángeles*, por Vicente Aleixandre o Luis Cernuda. La otra, clasicista (por llamarla de alguna manera), de entronque tradicional (Garcilaso, Góngora), podía observarse en algunos versos de Jorge Guillén y, sobre todo, de Gerardo Diego: pudor, asepsia emocional, cuidado exquisito de una forma selectísima, retorno a la estrofa y a las sílabas contadas.

Para el fundador de *España* las colaboraciones de Garcilaso continuaban esa línea tradicional y clasicista:

¿Y qué es lo que estos jóvenes prefieren? A primera vista se ve que casi todos se inclinan a la métrica tradicional; miden los versos y los encajan en formas regulares. (...) las nuevas generaciones van derechas a lo que hemos llamado clasicismo. (...) Toda la Revista está transida de un aura fría y seca, de un estudiado retoricismo. Lo cual no se aviene muy bien con el apellido "Juventud creadora", que parece sugerir y postular ímpetu y rebeldía, amor de lo espontáneo y repudio de la retórica.

Frente a esta poesía clasicista, retórica, falsa y fría, propone el padre de Lama el lanzamiento de la otra tendencia poética, que él denomina romántica, y que es la que puede dar grandes frutos a la poesía española:

Por eso, es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos metáforas y más gritos. Menos perfección estilística y más vibración anímica. Vida, vida, vida. Que, sin vida, todo está muerto. (Axioma de Perogrullo). La tendencia romántica, que tiene entre nosotros un excelente cultivador y maestro en Aleixandre, está bastante olvidada en Garcilaso. Y, sin embargo, hay que esperar de ella más que de cualquier otra.

Un panorama poético semejante expondrá de Lama, como se verá más adelante, en el nº 9 de *España*. Ahora,

concluía su manifiesto en *Cisneros* haciendo referencia al conocido poema de Rafael Alberti:

Puede volver Garcilaso. Pero me parece que, hoy por hoy, no tiene nada que hacer. En el siglo XVI era necesario dar a la poesía tono y norma, pulcritud y lima. Hoy esto es lo que sobra. Y lo que falta es la espuela que aligere corceles poéticos que irrumpen, piafantes y briosos, en el campo excesivamente florido de nuestra poesía. Si Garcilaso volviera, yo no sería su escudero, aunque buen caballero era.

Es claro el tipo de poesía que impulsará el padre De Lama desde las páginas de *Espadaña*, aunque no debe olvidarse que en los manifiestos pre-garcilasistas también se hablaba de una voluntad rehumanizadora, que no se logró llevar a la práctica, fundada también en el romanticismo, pero no en el neorromanticismo de la inmediata pre-guerra, como propone De Lama, sino en el emblemático por la figura de Larra.

En ese mismo número de *Cisneros*, Victoriano Crémer, el tercero de la tríada fundadora de *Espadaña*, escribía al comentar la revista valenciana *Corcel*:

La poesía de nuestra hora (...) es una poesía sin fe y sin esperanza, y nace muerta ya desde el mismo pensamiento que la engendra. Y es inútil cuanto se haga para reanimarla. Bien muerta está y -a pesar de su juventud- hiede a cadáver viejo.

Años más tarde, Eugenio de Nora señalará la significación de este enfrentamiento desde la polémica con los garcilasistas:

Se trataba de romper (ellos) o de enlazar (nosotros) con las corrientes centrales de la generación o

grupo del 27 (en cuanto aquellos poetas habían rebasado ya su arranque inicial "puro", gongorino y neocultista, para adquirir un caudal en profundidad, fecundado por el todavía encendido crisol superrealista, en lo que entonces eran los libros últimos de Aleixandre, Cernuda, Alberti, Alonso, Neruda, el Lorca póstumo y los poemas de la guerra y de la cárcel -sólo muy fragmentariamente conocidos- de Miguel Hernández)¹⁴⁰.

De esta manera, en un cierto sentido, la polémica venía a situarse en unos parámetros semejantes a los que se encontraba en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil: neo-romanticismo y rehumanización, por un lado, neoclasicismo y poesía pura, por otro.

Con estos antecedentes, y como resultado de la tertulia que, desde tiempo atrás, tenía lugar en la Biblioteca Gumersindo Azcárate de la capital leonesa, en la que participaban además de los tres fundadores, Luis López Santos, José Castro Ovejero, Manuel Rabanal, Josefina Rodríguez y Pilar Vázquez Cuesta, nace en mayo de 1944 *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*, apareciendo como sus redactores Antonio G. de Lama, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, siendo extendido el permiso y la titularidad a nombre de este último, dados los antecedentes políticos de Crémer y la condición sacerdotal de Lama. Como ha señalado Fanny Rubio, *Espadaña*, al contrario que *Cisneros*, no exteriorizará su antigarcilasismo, aunque lo manifestará en la práctica mediante la crítica de la poesía de salón y la elaboración de una teoría estética opuesta¹⁴¹. *Espadaña*, título presentado por Crémer y aprobado en votación por

los contertulios de la Biblioteca Azcárate, se iniciaba con un poema que "explicaba" el sentido de tal título:

Espadaña

Alamedas de mi sangre

Tiranía del aire y de la noche;
un seno oscuro y hondo te prodiga
su verde sangre, trepando fríamente.

Impasible espadón; segura guarda
de esa fresca manada de cristales
que mansamente embiste tus raíces.

Si no fueran tus filos vigilantes,
la luz se nos daría agobiadora
y el silencio sería un buey mugiente.

Tu torso de mancebo en plenilunio
desnudamente crece y se enamora
como un mármol o dios arrebatado.

Morirás estrenando soles nuevos
y sintiendo pesar sobre tu cuerpo
la carroza olorosa de los Corpus.

El sentido combativo del poema, que juega, a un nivel profundo, con la polisemia derivada de "espada", "espadaña" y "España", ha sido explicado por Victoriano Crémer:

Hasta los más sagaces investigadores aceptaron de buena fe la inanidad descriptiva de aquellos quince endecasílabos (...). Pero, ¿de qué tiranía hablaban aquellos poetas de Espadaña, en mayo de 1944? (...) ¿De qué fresca y alentadora manada de cristales podía ser segura guarda el impasible espadón en que la "espadaña" se transformaba? (...) Está claro que sin la vigilia creadoramente crítica de *Espadaña*, el inmenso silencio, como un buey mugiente, acabaría por imponerse¹⁴².

Según opina Nora, pueden diferenciarse al menos cuatro etapas distintas en *Espadaña*. La primera etapa,

que abarcaría los diez primeros números, supone un período "de presentación o irrupción, dominado por la labor crítica de Lama (...) y por las aportaciones de gran prestigio (...); también nos caracteriza, ya desde estos primeros números, el interés y abertura hacia la poesía extranjera (...)"¹⁴³. Pero, desde un punto de vista estético, esta etapa se caracteriza por la "reivindicación de la primacía de la moral sobre la estética, que da como consecuencia más visible la lucha contra el *formalismo*"¹⁴⁴. Y esta lucha contra el formalismo, que continúa en cierto modo, aunque de manera menos polémica con Garcilaso, la iniciada en *Cisneros*, se manifestará en diversos textos teórico-programáticos aparecidos en los primeros números de la revista. En el primer artículo de la sección "Poesía y Verdad", que ya revela el sentido moral que tienen los espadañistas de la poesía, titulado "¿Qué es Poesía?", De Lama apuesta por una poesía que se desenvuelva en el ámbito del simbolismo, aunque con ciertos tintes neorrománticos, como ya había apuntado en *Cisneros*. Pero ya señala el padre De Lama una de las constantes en el pensamiento estético espadañista, derivada de la preocupación por la relación entre público y poeta: la introspección profunda en el yo como superación del intimismo y acercamiento a lo objetivo generalizador. El padre De Lama escribe:

Pero guardaos de cualquier subjetivismo. La Poesía no es el sentimiento, es lo que se siente. Y lo que yo siento no es mi sentimiento. Es eso otro que está

ahí, fuera, exterior, objetivo, creado. (...) Poesía eres tú. Tú, es decir, lo concreto, lo inaprehensible en conceptos, lo invenable en las redes de la lógica. Tú, es decir, no yo que soy el poeta sino tú a quien yo canto¹⁴⁵.

Una concepción semejante subyace en el artículo "El panfilismo en el arte", de la sección *Tabula rasa*, en el nº 2: "El verdadero artista se ha recluso en sí. Y este es el triunfo único del arte pánfilo. Lograda la autoeliminación de la autenticidad artística, ha quedado solo en el campo" (pág.45). En la estética poética de *Espadaña* dos ideas se unen: autenticidad y una consideración especial del arte mayoritario. Sólo haciendo una introspección en la autenticidad personal del artista, sólo con un arte sincero y auténtico, se podrá enlazar con la supra-subjetividad del resto de los seres humanos. Esta es una idea que aparece desde los primeros números de *Espadaña* y que se irá madurando paulatinamente hasta lograr una expresión clara, como aparece en el artículo "Objetividad, impersonalidad" de la sección *Poesía y vida* en el nº 28, correspondiente a 1947:

Sólo hay dos maneras de hacer impersonal la poesía. 1º despersonalizándola en absoluto; desligándola del poeta, haciéndola puramente objetiva. Esto es, limitándose el poeta a ver en las cosas lo que todos ven y diciéndolas como todos las dicen. Es decir, cayendo en la vulgaridad común o en la vulgaridad científica o filosófica. A esto nadie quiere volver. 2º Personalizándola más, ligándola a la persona hasta el punto de hacerla totalmente, brutalmente subjetiva. La poesía que ahonda en la subjetividad del poeta llegará a dar con el filón de humanidad universal que hay en todos los hombres. Y de este modo, a medida que se hace más personal, perderá

subjetivismo y alcanzará la objetividad única, lo que se encuentra en el fondo más subjetivo de cada hombre. Y así será universal, porque sólo todos los hombres viven lo humano (pág. 605).

La relación arte-público será una de las constantes de la reflexión estética espadañista, enlazando con el tema de la rehumanización de la poesía y derivándose hacia la preocupación por el compromiso político, como más adelante se verá, apareciendo como motivo de artículos como: "Poesía: impopularidad" (nº 8, pág. 189), "Nuestro público" (nº 24, pág. 537-538), "¿Poesía: impopularidad?" (nº 45, pág. 945).

Pero, además de colocar estos primeros escalones para una teoría poética que se desarrollará posteriormente, esta primera etapa se caracteriza, como se ha dicho, por el enfrentamiento contra el formalismo. Si "El panfilismo en el arte", en el nº 2, ya adelantaba algunos de los rasgos de esta crítica, el enfrentamiento radical se dará en el artículo, publicado también en la sección *Tabla rasa*, en el nº 3, titulado "De la influencia del azúcar en la joven poesía", firmado por Younger, seudónimo de Eugenio de Nora, el "más joven" de los redactores de *España*, que lanzaba sus dardos no sólo contra los poetas de *Garcilaso*, sino también contra los de *Escorial*. Ante la poesía de su momento se preguntaba Nora:

quién se lleva la palma en lo de hacer versos de los que vienen en la *Retórica y Poética* (para que conste). También ignoramos si el que ha escrito más poesía con menos "cosas" (emulando a Guillén) es R.,

o si el que no ha conseguido con tantísimas "cosas" (pensando en Claudel), ninguna poesía es V. (pág. 69)

Para responder estas preguntas que "la pasividad y silencio de los doctos" no han sabido contestar, Nora (Younger) se lanza al análisis de la poesía contemporánea desde un irónico punto de vista: "la influencia del azúcar en unos pocos poetas de actualidad". Y esto le lleva a hacer una breve antología de libros, encabezada por José Luis Cano, en cuyos *Sonetos de la bahía* (1942) "nos sorprendió con agrado la reiteración de la dulcedumbre de aquel cosmos poético". A José Luis Cano le siguen en esta antología Luis Rosales, "patriarca casi de la nueva generación", con *Abril* (1935), Dionisio Ridruejo, "destacado jefe del clasicismo nuevo", con *La Doncella y el río*, y José García Nieto, "quien nos reservaba algún descubrimiento entre una veintena de cucharadas de miel y azúcar en su *Poesía* (1944)". Termina su análisis haciendo una llamada de atención sobre *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Arcángel de mi noche*, de Vicente Gaos, poemarios en los que apenas hay azúcar:

Para terminar, una protesta: en *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso parece abandonarse esta simpática tradición que hacía tan agradables, nutritivos y sabrosos nuestros libros de poesía. Apenas hay azúcar. ¡Malo! Igual que en el *Arcángel de mi noche*, de Vicente Gaos, (1944): apenas hay una "dulce amada" y una "dulcísima embriaguez" ya sentida por Cano.

¡Malo, malo si se menosprecia el azúcar! ¡Jóvenes poetas: es preciso descubrir nuevas aleaciones!... Llegar al caucho sintético dulce debe ser vuestra meta (pág. 69).

En el nº 5 se cantaba la palinodia de un modo satírico, aclarando algunas claves para interpretar el texto: "el silencio de los doctos iba contra D. Dámaso; el que escribía más era el señor Pemán; el que publicaba menos, el señor Ros; el que pensaba en Claudel era el señor Vivanco".

Que "De la influencia del azúcar en la joven poesía" había de levantar ampollas en el ambiente literario español, es evidente, y eso mismo pretendía Nora de seguro. Una de las reacciones más radicales, lógicamente, vendría de *Garcilaso*. En el nº 21 (enero de 1945) de la revista madrileña, en la sección, que ahora momentáneamente transformaba su título, "Humor y poesía, ma non troppo", se publicaba el "Romance del poeta criticado", de Victoriano Crémer, y la respuesta de García Nieto en su "Réplica del crítico desmedido". Terminaba el primero de los dos poemas, un romance, de la siguiente forma: "Y no nos encontraremos, / porque tu vida y la mía (en el texto se lee "vía" en un claro error tipográfico) / crecen en barrios extremos". El poema de García Nieto comenzaba enlazando con estos versos citados: "Recibo tu romance / en este barrio extremo, tan lejano / que no sé si habrá alcance / de tu mano a mi mano / y de mi verso al tuyo, Victoriano". Pero inmediatamente pasaba García Nieto al contraataque por el texto de Nora sobre la dulzura en la poesía; así, escribía el director de *Garcilaso*: "Aquí estoy desterrado

/ del *dulcísimo* mundo de tu gente; / dulce y acostumbrado, / con mi *dulzura* enfrente / amenero mis *liras dulcemente*". Y el poema concluía con la siguiente admonición: "Sólo te pido ahora / que no pierda más tiempo en el acecho / de mis dulzores Nora. / Aunque, a lo hecho, pecho. / Créeme, Crémer, el mundo está bien hecho". Aludía, así, finalmente García Nieto a los conocidos versos de Jorge Guillén en "Beato sillón". ¿Era posible decir a comienzos de 1945, cuando se llevaban más de cinco años de guerra mundial, que el mundo estaba bien hecho? Los miembros de *Espadaña* no lo creían así.

Estaba claro qué tipo de poesía pretendían los autores de la revista leonesa y cuál detestaban. No en vano, en esta primera etapa, la sección *Poesía y verdad*, que escribía Antonio G. de Lama, se ocupa de "La nueva poesía de Dámaso Alonso" (nº 2), "Sombra del paraíso" (nº 3), "La poesía de Victoriano Crémer" (nº 4), "La poesía de Gerardo Diego" (nº 5), "La poesía religiosa" (nº 8), etc. En dicha sección, en el nº 9 de *Espadaña*, estudia el padre De Lama "La poesía actual", dibujando un panorama semejante al que había expuesto en "Si Garcilaso volviera". Dos líneas pueden diferenciarse, según él, en la poesía española a comienzos de los años cuarenta:

En general, la predilección por las formas prietas del verso tradicional, marca un concepto o un sentido de la poesía que podríamos llamar formalista si la palabra no se tomara en sentido demasiado literal. Por el contrario, el uso del verso libre señala un intento de poesía honda, de fondo, que

llamaríamos material, dando al vocablo una significación estricta (pág. 198).

Es evidente que el padre De Lama, ya lo había hecho en *Cisneros* y en sus comentarios anteriores en la sección *Poesía y verdad*, apostará por la "poesía material" frente a la poesía "formalista":

No es necesario decir que nuestras preferencias van hacia esta poesía de pasión y de misterio. La época que nos ha tocado vivir es demasiado trágica para que nos dediquemos a jugar con las palabras y con la música fácil de los versos (pág. 207).

¿Cuáles son los rasgos que caracterizan esta "poesía material"? El propio De Lama los enumera en su artículo: 1º) es una poesía "poco amiga de la forma torneada"; 2º) "busca un encanto más hondo. Y se abisma en subsuelos ardientes, de sacudida humanidad", es, por lo tanto, una poesía temática y humana; 3º) no selecciona temas poéticos bellos, sino que su "materia poética lo es todo"; 4º) es una "poesía metafísica, nouménica, transida de misterio", es decir, de raíz fuertemente simbolista; 5º) es una poesía que va dirigida al hombre, "esta poesía desprecia el ornato y quiere brotar desnuda, rauda, arrebatada. Quisiera sacudir las entrañas del hombre como un terremoto"; 6º) "Busca la emoción fuerte, enérgica, la conmoción"; 7º) en conclusión, es una poesía rehumanizada, "la calidad del hombre es la medida de la calidad de la poesía" (pág. 207). Pero, si la "poesía formalista" tiene sus evidentes peligros en el olvido del contenido y en el academicismo, no son menos claros los

peligros de la "poesía material": 1º) "El más evidente es el histrionismo. Es fácil ahuecar la voz y simular profundidad"; 2º) "El otro peligro está en hacer profesión y no poesía"; 3º) "la forma no puede ser despreciada" (pág. 207). Apuntaba así el padre de Lama los tres peligros que años más tarde se denunciaron en este tipo de poesía: el tremendismo (véase el texto "Los leones y los micos" en el nº 22), el compromiso con el contenido del poema que olvidaba que se estaba haciendo poesía y el desprecio de la forma.

Según Eugenio de Nora, entre el número 12 y el número 38 se desarrolla el segundo período de *Espadaña*, "ciclo de afirmación y plenitud, con un equipo todavía compacto en lo esencial, de modo que crítica y poesía, rigor y espíritu de aventura, eclosión propia y hospitalidad abierta, se complementan y equilibran"¹⁴⁶. Esta segunda etapa se inicia una vez vencida la lucha contra el formalismo garcilasista y supone una afirmación de los valores que resultarán característicos de la estética de la revista leonesa. Esta estética se definirá por un acercamiento entre poesía y vida, que halla un reflejo sintomático en la sección que, precisamente con ese título, "Poesía y Vida", se inicia en el nº 18 de la publicación. Los poetas de *Espadaña* pretenden conseguir un contacto profundo con la vida (vid. "Los leones y los micos", en el nº 22) y así Eugenio de Nora clamará, no por casualidad, en su artículo "Nuestro público":

Apenas hay quien se preocupe de la vida que, irremediablemente y por fortuna, se vive más allá de los "cenáculos", ni quien pulse la historia que, también, sigue haciéndose a pesar de todo (pág.537).

Este contacto entre poesía y vida les lleva a proponer una poesía de corte humano, cercana al hombre, y así lo hacen en el artículo "Lo humano y lo poético" incluido en la sección "Poesía y Vida":

Hoy la poesía quiere ser humana, tiene que ser humana. Como todo lo que el hombre hace; pues si las obras tienen algún valor, es por lo que el hombre pone y deja en ellas. También la poesía será tanto o más valiosa, tanto más alta, cuanto más valioso, cuanto más alto, cuanto más hombre sea el poeta que en ella se expresa y redime. (...) Cuando la poesía que los canta expresa la personalidad radical del poeta, entonces es auténticamente poética, integralmente humana. Todo lo demás es juego, superficial entretenimiento (pág. 621).

No en vano, Antonio G. de Lama escribirá en "Poesía y Palabra" (nº 36) que "una poesía (...) es, ante todo, humanidad (...). Y luego -sólo después- la poesía es palabra". Y añadira: "La belleza que la palabra trae, cuando es poética, es interior, es belleza de significado; belleza para el alma" (pág. 741). Es decir, como se había apuntado en "Lo humano y lo poético", la calidad de una poesía estará íntimamente ligada a la calidad humana del hombre que la escribe. Al mismo tiempo, como se deduce de las palabras de De Lama, la calidad del poema estará en razón de su significado, de su contenido, y no de su forma. Así pues, éstos serán dos de los rasgos que definirán la estética espadañista:

humanismo y predominio del contenido. Casi treinta años después de la desaparición de *Espadaña*, Victoriano Crémer subrayaba este carácter humano de la estética espadañista:

Ni poesía social, ni tremendismo, que fueron y son - hasta que Dios quiera- las tendenciosas calificaciones con que los oscuros moradores de la Casa de la Culpa, intentaron cubrir el claro y terminante humanismo, o, si se prefiere, rehumanización de la cultura y de la vida, sobre todo después de un período desintegrador como el que los españoles y el mundo habían sufrido en la más alta y bestial de las confrontaciones¹⁴⁷.

Precisamente, la tercera etapa de *Espadaña*, la etapa de "poesía total", comprendida por los números 39, 40 y 41, se iniciaba con un texto de José Luis L. Aranguren titulado "¿Qué es la vida?", enlazando así con el humanismo que desde las entregas anteriores de la revista leonesa se había venido elaborando:

La vida, ¿qué vida? ¿La vida abstracta, la vida de nadie? (...) No. De lo que aquí queremos hablar, según vayamos viviendo, es de nuestra misma vida: la de éste y aquel amigo, la de mi mujer (...) y, sobre todo, porque a pesar de ser muy poco importante, es la que más me importa y la única de que dispongo, de la mía (pág. 801).

Venían a coincidir estas palabras con el sentido humanista que los autores de *Espadaña* habían expresado en el artículo "Objetividad, impersonalidad": la única forma de lograr una comunidad humana es profundizar en la introspección subjetiva para así hallar lo común que tiene un hombre (yo) con el resto de la humanidad.

Pero ¿qué significó esta etapa de "poesía total" en *Espadaña*? García de la Concha ha recogido por extenso el testimonio de José M^a. Valverde en este sentido:

En la primavera del 49, Rosales (...) decidió "lanzar" a la conciencia literaria pública su grupo, incluso con un manifiesto y un lema, pensando así establecer una *política generacional* como la de los del 27. Poesía total fue la fórmula dada por él, para el grupo que formaban: los tres coetáneos, Panero, Rosales, Vivanco; yo mismo (...); José Luis Aranguren (...), y Enrique Casamayor (...). Se imponía el vago deseo de tener una revista. (...) Entonces se ofrecía la ocasión de anexionarse *Espadaña*, incorporando a Crémer no sólo como poeta convertible a la poesía total, sino como impresor y editor¹⁴⁸.

A Crémer se le prometieron unas cuantiosas suscripciones que nunca llegaron y, por su parte, su desconfianza hacia el grupo de Rosales hizo que el proyecto fracasara completamente para el número 40, aunque todavía se conservó el subtítulo de *Poesía total* en el número siguiente. El manifiesto "Poesía total", redactado por Valverde, que debía haber abierto el número 39, apareció en la siguiente entrega como un artículo más. En él se manifestaban algunas de las características que vinculaban al grupo de Rosales con los espadañistas, principalmente la raíz humana del poema:

Poesía total, y no poesía especialista, monográfica; poesía que, sin perder nada de las conquistas de la técnica poética (...), comience por arrancar del hombre entero, dado en su palabra entera, sin eliminar ni abstraer nada de los contenidos en su fluir real (pág 830).

Por otro lado, el manifiesto destacaba el carácter temporalista del poema, recuperando así la óptica del Antonio Machado de *Campos de Castilla* y de la *Poética* para la *Antología* de 1931 de Gerardo Diego:

El poema, como objeto hecho de palabra, tiene su entidad propia y sus características, que necesariamente hay que seguir; ante todo, tiene naturaleza temporal, es artefacto sonoro, no puramente musical, sino de lenguaje, síntesis de música y significatividad de forma de transcurso narrativo (pág. 831).

Evidentemente, lo que el grupo "madrileño" planteaba como un manifiesto, como un objetivo lírico que se quería cumplir, era meta ya lograda por los espadañistas desde algunos años atrás, como indican, entre otros muchos, los artículos citados "Nuestro público", "Objetividad, impersonalidad", "Lo humano y lo poético", etc. que fueron publicados dos e incluso tres años antes que el manifiesto de la "Poesía total". Significativamente, el gesto que sirvió de primer vínculo entre *España* y el grupo de Rosales fue el breve homenaje a César Vallejo, de quien ya en el nº 22 (1946) se recogía el poema "Los desgraciados", que abría el nº 39 de la revista¹⁴⁹. Pero la publicación del citado poema de Vallejo y la aparición de "Masa" en el nº 45 de *España* parecen indicar bien a las claras que era el Vallejo más comprometido y reivindicativo el que atraía a los poetas de León, y no parece que así fuera para el grupo de Rosales.

Con el n° 41 finalizaba la etapa de "Poesía total", y el artículo "Los alegres compadres", aparecido en la sección "Polémica" del n° 42, parece expresar de algún modo los resentimientos de Crémer hacia el grupo madrileño. A partir del n° 42, *Espadaña* retoma su subtítulo, *Revista de poesía y crítica*, e inicia su última etapa caracterizada por la polémica, como ha indicado Nora:

La discordancia en aumento entre la excesiva prudencia y respeto a los poderes establecidos de uno (De Lama), el personalismo de otro (Crémer) y la radicalización ideológica del tercero (Nora), convirtió los siete últimos números (42 a 48) en un espectacular campo de batalla de opiniones, opciones y textos de creación de significados divergentes y aun contrapuestos¹⁵⁰.

Esta etapa llevará, según el propio Nora considera, "a las puertas, y algo más que a las puertas, a la vez, de la "poesía social" y de una nueva voluntad de "clasicismo" (pág. XVII). Esta evolución hacia la poesía social había comenzado ya desde los primeros números de la revista, aunque empieza a manifestarse de forma polémica no sólo en los últimos siete números, donde resulta exacta la expresión de Nora de "campo de batalla", sino en algunas entregas anteriores. La polémica estaba latente en el grupo espadañista, que mantenía posturas ideológicas y estéticas cada vez más enfrentadas. Así, el padre De Lama había escrito en la sección "Tabla rasa" del n° 8 su artículo "Poesía: impopularidad", afirmando:

Efectivamente, la poesía actual es una poesía de y para minorías. Ni un solo libro se publica, digno de ser tenido en cuenta, que sea de fácil lectura para los no iniciados. (...)

Este hecho no es un azar ni un capricho. Es sencillamente la repetición del hecho más claro y constante de la historia literaria. *Nunca entendió el vulgo la poesía de su tiempo. Sólo cuando esa poesía se hizo tópica -una generación después- fue entendida y valorada* (pág. 189) (El subrayado es mío).

Si para De Lama la poesía actual resultaba, pues, esencialmente impopular, Nora, que ya en "Nuestro público" se preguntaba "¿Es en verdad glorioso ese viejo camino individualista, desarraigado, autónomo, de artistas de minorías?" (pág. 538), opinaba lo contrario en "¿Poesía: impopularidad?":

Una poesía realmente viva y coincidente con nuestra época no puede menos que ser esencialmente popular, dirigida a la gran mayoría, expresando, como recientemente ha escrito Vicente Aleixandre, no lo que refinadamente separa, sino lo que fundamentalmente une (pág. 945).

Retomaba, de esta manera Nora, apoyándose en el padrinazgo de Aleixandre, la idea de la comunidad humana expresada tres años atrás en "Objetividad, impersonalidad" (pág. 605). Y frente a la poesía de minorías, afirmaba el autor de este artículo, con palabras de Blas de Otero:

Hace sólo unos días hemos visto aparecer el primer libro de un gran poeta y viejo amigo nuestro con esta dedicatoria deslumbrante: "A la inmensa mayoría". Si nosotros hubiéramos sido, en la teoría como en la práctica, conscientes de nuestros

propósitos, no otro sería el lema de nuestra revista desde su fundación (pág. 945).

Y a continuación se anotaba el ideario de la poesía mayoritaria que se pretendía:

Sabemos que nuestras formas poéticas distan todavía mucho de ser plenamente accesibles a todos, y que aunque el paso hacia adelante hemos de darlo los poetas, y no los lectores, que están bien donde están, la tarea no es fácil ni breve, ni independiente de otras capacidades de presentación, difusión material de lo escrito, libertad temática, etc., que de momento no tenemos ni podemos tener. El intento es firme: o mejor dicho, es el único; no hay medio de escapar, ni lo queremos, los poetas como todos los que se empleen en una actividad positiva y fecunda, al destino mayoritario, humanístico, audazmente afirmativo de nuestra época (pág. 945).

De esta manera, Nora, que había publicado *Pueblo cautivo*, del que más adelante me ocuparé, a finales de 1946 se enfrentaba directamente con la postura defendida por De Lama, y era coherente con una ideología que comenzaba a aparecer en "Nuestro público", publicado en el n° 24. Como se vio, Nora apuntaba allí la patente despreocupación de la literatura por la vida y, ahora es interesante subrayarlo, por la historia: "Apenas hay quien se preocupe de la vida (...), ni quien pulse la historia que, también, sigue haciéndose, a pesar de todo" (pág. 537). Pasaba allí, a continuación, Nora a ocuparse de la historia cotidiana del momento, para buscar en ella la causa de la despreocupación del público por la literatura:

El noventa por ciento del público actual no exige del arte, *ni quiere de él*, otra cosa que diversión y

pasatiempo. En efecto, en un mundo en el que, habitualmente, se pasa hambre de cosas tan sencillas como el pan, la verdad o la justicia, existen grupos (...), cuya relación con el escritor consiste en pagar a cambio de un entretenimiento agradable (pág. 537-538).

Era necesario volverse hacia la realidad circundante, pues en ella se encontraba la causa del divorcio entre poeta y público. Y al análisis de esa realidad, con una crítica encubierta, apuntaban, tres números más adelante, las palabras finales de "Contra engaño, claridad":

Se olvida, adrede, que para la realización plena de una obra digna son necesarias unas condiciones previas: facilidad, sosiego, libertad, sinceridad, asimilación vital, sin las cuales ni el escritor, ni el pensador, ni el poeta pueden manifestarse en toda su extensión y hondura. ¿Existen estas condiciones indispensables en España? Si no existieran, habría de pensarse si no sería esa la verdad verdadera, la causa-raíz de la parvedad intelectual de nuestra hora y de la desidia de los españoles (pág. 661).

Es evidente que lo que trataba de denunciar Nora tras su pregunta retórica era la ausencia de esas condiciones en la sociedad española de la época. De esta manera, el humanismo de las primeras entregas de *España* se iba cargando de un contenido cada vez más social, que coincidía, a menudo, con los ataques hacia un arte de élite (vid. "Estetas", nº 34), y la propuesta implícita, aunque no expresa, al menos hasta el nº 45, de un arte para mayorías. Por su parte, Victoriano Crémer denunciaba también, en "Silencio reparador" de la sección "Polémica" del nº 44, el divorcio existente entre público y artista, señalando:

Debiera ser motivo de honda meditación advertir cómo el hombre de nuestro tiempo se despreocupa de la labor del artista, o, lo que es peor, cómo le escupe su indiferencia desde la tremenda realidad de la vida. (...). Si la poesía actual no tiene fuerza para hacer sonar las grandes trompas triunfales, es preferible decretar implacablemente un silencio total y reparador (pág. 920).

De lo expuesto, puede verse que no resulta extraño que, cuando el padre De Lama establece una polémica externa con Gabriel Celaya en los números 38, 39 y 40, el grupo de *Espadaña*, aparente y relativamente compacto hasta entonces, estalle en un enfrentamiento que interioriza en el trío editor dicha polémica; las posturas que habían evolucionado en un equilibrio de tensiones, se radicalizan y explotan en el total enfrentamiento. En el n° 38, Antonio G. de Lama, en un artículo sin firma titulado "Prosaísmo", denunciaba cómo la actitud de acercamiento a la realidad en la nueva poesía había dado lugar a dos tipos de prosaísmo, que la verdadera poesía debía evitar: un prosaísmo de fondo y un prosaísmo de forma. Apuntaba De Lama lo que él entendía que debía de ser la actitud del poeta ante la realidad para evitar el "prosaísmo de fondo":

En verdad, la realidad es indiferente; prosaica o poética, según el que la mire y la cante. Lo que hace falta es ponerse ante ella en actitud poética para extraer lo que hay de poesía en los surcos sembrados de prosaísmo. La realidad toda puede ascender a poesía si el poeta la crea, la recrea, elaborándola poéticamente (pág. 785).

Es decir, lo que De Lama proponía era una sublimación de la realidad, acorde con su ideario estético simbolista, y no un acercamiento directo a ella, de corte realista. Y dentro de esa misma concepción, definirá el "prosaísmo de forma" de la siguiente manera:

Consiste en admitir en poesía formas del lenguaje vulgar, frases hechas, giros discursivos, locuciones propias de la conversación corriente o de la exposición científica. Son proclives a este prosaísmo formal los que aman el verso libre, los que huyen de la rima y el ritmo. Por huir del engolamiento neoclásico, de la vacuidad estereotipada, caen en un desgarró disonante que viste de prosaísmo el cuerpo ágil y esbelto de sus canciones (pág. 785).

El padre De Lama negaba de esta manera su postura, expresa en su primer manifiesto "Si Garcilaso volviera", defensora del olvido de las formas clásicas y de la estrofa: lo que seis años atrás echaba en cara a los poetas de Garcilaso, lo añoraba en 1949 para los autores más avanzados de la línea por él propugnada entonces; frente al romanticismo propuesto en aquel manifiesto, De Lama exigía una vuelta al clasicismo. Es evidente que estas palabras, esta concepción de la integración de la realidad dentro del poema, no había de agradar a Nora, como se verá, que, como ha quedado apuntado, iba pidiendo una sincera integración de la realidad circundante en la literatura de la época. Estas palabras sobre el prosaísmo estaban dirigidas directamente contra Gabriel Celaya, que acababa de publicar con el pseudónimo de Juan de Leceta su libro de poemas *Las cosas como son. (Un decir)*, como

puede comprobarse al leer los comentarios aún más agresivos que con respecto al citado libro emite el padre De Lama en el n° 40:

Publicado en una colección poética y en renglones que imitan la forma del verso, parece tener la pretensión de saltarse a la torera todos los riesgos y hasta las dignidades de la poesía que merece tal nombre, como si no quisiera ser poesía. (...) El libro tiene muy poco de poético. Claro que él dirá que no ha querido hacer poesía (pág.834-835).

Lo que opinaba a este respecto el propio Celaya puede leerse en su "Carta abierta a Victoriano Crémer" recogida en la sección, de tan significativo nombre en el momento, "Poesía en la calle", de la cual destaco los párrafos más interesantes:

Procuro andar con mi tiempo, sin hacerme ilusiones de supervivencia, y como mi momento me hiere, advierto que hoy día necesitamos escuchar a cualquier precio -aun al precio del prosaísmo- la voz del hombre entero y verdadero. (...) Estoy cansado -¿y no lo estamos todos?- no ya del purismo, del surrealismo, del garcilasismo, del pseudo-clasicismo, sino de la poesía poética en conjunto. Hablemos sin ponernos de puntillas. Hablemos para decir cosas. Porque amigo Victoriano, ¿no se advierte por ahí una anemia de contenido? (...) Yo no creo que la realidad es prosaica, como dice vuestro editorial. La realidad es maravillosa aunque sea impura, brutal y hasta sucia. La recojo, pues, para hacerla mía. (...) Y para recogerla me valgo de un lenguaje vulgar -el que le conviene-, de modismos -la gran sabiduría de un lenguaje tan viejo como el nuestro, más allá de la "literatura"-, de giros burlescos o esquinces irónicos, y, en fin, de lo que el mismo fondo pide (fondo y forma son siempre algo indisoluble) (pág. 820).

Entre frases que recuerdan a las propuestas humanistas de los propios miembros de *Espadaña* o a la "poesía sin

pureza" de *Caballo verde para la poesía*, Celaya define claramente los presupuestos de su estética en 1949: poesía humanizada que atienda al hombre entero; poesía del tiempo; mayor atención al contenido poético; poesía que huya de la retórica; poesía que atienda a la realidad y la muestre tal cual es; expresión de esta realidad con un lenguaje que le sea próximo, un lenguaje anti-retórico. Nora se adhiere, no era de esperar otra cosa, a la estética realista propugnada por Celaya, y en contra, pues, de Antonio G. de Lama, escribe en su artículo "Poesía en la calle", aparecido en el n° 40:

Hablo de los que van por la calle... Quizá nosotros, con esta mente ajena proyectada en sus cosas, abrimos en ellas laberintos dramáticos. Y no es así. El humor perro y el olor a cebolla de la pobre mujer, que fue muchacha un día; la borrachera probable de los sábados son cosas que tienen biografía. (...) ¿Qué decir, la verdad; para qué decir nada de una calle tan pobre? (pág.844)

En el n° 42 se volvía al ataque en contra de la poesía realista que se estaba imponiendo, para denunciar en "Cuento y canto" el narrativismo de dicha nueva escritura:

Algunos jóvenes poetas -y otros no tan jóvenes- nos dicen que la poesía debe ser narrativa. (...) Menos mal que, cuando escriben poesía, se olvidan de la doctrina y escriben poesía lírica, sin argumento y sin cuento, aunque algunos críticos se lo anden buscando, como hay quien busca tres pies al gato (pág. 873).

Y la respuesta contra esta opinión, ¿tal vez de Antonio de Lama?, parece encontrarse en el título de los poemas

firmados por Crémer en el número siguiente: "Cuentos de Camino".

Pero es en los números 46 y 47 donde la polémica en torno a la estética social se hace más intensa. Eugenio de Nora, bajo el pseudónimo de Juan Martínez, publicaba en la sección "Poesía y Verdad" del n° 46 una "Carta abierta a Victoriano Crémer" donde denunciaba la actitud ambigua de la revista ante la voluntad de lograr un arte y una literatura mayoritarios:

¿Hacen ustedes (...) todo lo que está en sus manos para abrir el camino a los poetas, de una parte, y, de otra, a los lectores, al público y al pueblo, en esa dirección mayoritaria y popular? Sinceramente, mi opinión es que no (pág. 978).

Y tras analizar las colaboraciones aparecidas en el número anterior, concluía:

Si ustedes quieren hacer una poesía, una literatura humana, eficaz y popular, habrán de rechazar y despreciar (...) convenciones, estéticas y de las otras... Habrán, sobre todo, de ampliar enormemente la temática y el lenguaje poético al uso, todavía marfileño y mandarinesco. *Habrán de no olvidar que los posibles lectores, público o pueblo, están divididos en clases de ideas, gustos, intereses y concepciones de la vida divergentes u opuestas, y que es preciso decidirse por unos o por otros* (pág. 979).

La preocupación por la vida había llevado a Nora a una preocupación por la realidad histórica circundante; ahora, la preocupación por una literatura mayoritaria le llevaba a propugnar, dentro de una ideología claramente marxista, una literatura de clases dirigida al

proletariado, una literatura de compromiso con el pueblo, radicalmente antiburguesa. Pero el texto no aparecía solo. Bajo el epígrafe "Polémica", insertaba Crémer un artículo titulado "Libertad de Crítica", donde reconocía la actitud ambigua que venía manteniendo la revista; y, en "Poesía y vida", incluía su artículo "Poetas en crisis", donde abogaba por una poesía radicalmente popular, aunque en un tono menos marxista que Nora:

De ser poetas, estimaríamos de manera principal que nuestros versos fueran recogidos por el pueblo, recordados y cantados por él; que fueran parte de su bagaje emocional, y si en nuestros versos acertáramos a expresar un poco de lo que el pueblo siente, de lo que quisiera expresar, de lo que, confusamente, le conmueve... nos sentiríamos poetas de cuerpo entero... Y aún más: nos arriesgamos a confesar que preferimos un romance salmodiado patéticamente por un ciego, en una plaza pueblerina, ante un público sencillo que se conmueve y llora, que la mayor parte de los poemas evasivos de nuestros grandes creadores actuales (pág. 969).

Mientras Nora estaba abogando por una poesía comprometida socialmente con el proletariado, Crémer apostaba por un retorno del popularismo como enlace con el verdadero espíritu del pueblo. Las diferencias entre ambas posturas las ha explicado Nora:

No creo que haya pues (ni siquiera en la polémica en torno al "prosaísmo") un binomio Celaya y Crémer frente a otro de Lama y Nora. Las áreas de concordancia y escisión no coinciden a todos los niveles; se fragmentan y entrecruzan mucho. Por mi parte hubo un creciente acuerdo estético-formal "esencialista" (a redropelo de las también crecientes divergencias ideológicas) con D. Antonio; hubo (y hay) ciertas reservas en lo estético respecto a Celaya (y más respecto a Crémer; yo nunca preferiría, por ejemplo, a la poesía "elaborada", la

que anime "un romance salmodiado por un ciego, en una plaza pueblerina, ante un público sencillo que se conmueve y llora"), pero sin que ello impidiera un radical acuerdo con Celaya, Crémer y Otero en cuanto a la legitimidad y sentido de la (ambiguamente y no por nosotros) llamada "poesía social"¹⁵¹.

Por un lado, Nora y Crémer aparecerían unidos a Celaya defendiendo una poesía mayoritaria y popular, aunque con las diferencias que se han indicado, frente a De Lama; por otro lado, De Lama y Nora defenderían un retorno a las formas tradicionales, al cuidado formal, frente a Crémer y Celaya.

Por si el enfrentamiento fuera pequeño y la polémica simple, De Lama sale al paso de las opiniones de Crémer y Nora en cuanto al arte mayoritario en el n° 47, en el artículo "Sobre una carta", dentro del apartado "Poesía y vida":

Todo o casi todo, en la carta de Juan Martínez, con la que coincide "Poetas en crisis", está dicho desde unos supuestos ajenos a la poesía y quizá incompatibles con ella. *Espadaña* (...) tampoco cree necesario decidirse por ninguna clase de ideas, gustos, intereses y concepciones de la vida en que los lectores estén divididos. Porque desde el momento mismo en que se decidiera dejaría de ser una revista poética para convertirse en un órgano de expresión o de propaganda de las ideas, gustos o intereses. Sería una revista militante en un partido ideológico o político y la poesía habría desaparecido de sus páginas (pág. 993-994).

El ideal de purismo, en una de sus facetas, aparecía en estas palabras del padre De Lama, frente a la voluntad de politización de la revista. Crémer compensaba la dureza de las palabras de don Antonio incluyendo dos textos

importantes: "Primero verdad; poesía después", de Enrique Azcoaga, y "Poesía revolucionaria", de Miguel Labordeta. El primero de estos artículos da muestras claras del tono fundamentalmente moral que se pretendía dar a la poesía en *España*, y se siente de acuerdo con las posturas expresadas por Juan Martínez y por el artículo "Poetas en crisis" en el número anterior. Si el padre De Lama había declarado en "Poesía y Palabra" (nº36) que "una poesía (...) es, ante todo, humanidad (...). Y luego -sólo después- la poesía es palabra", ahora Azcoaga, codirector de *Hoja literaria* antes de la guerra, anteponía a la poesía, no sólo el humanismo, sino también la verdad, es decir, la moral. Pero, desde todo punto de vista, más radical resulta el "manifiesto" de Labordeta:

Está haciendo mucha falta que nuestros poetas planten sus tiendas de campaña entre las cuatro esquinas de la estupidez burguesa o del analfabetismo plebeyo y eleven sus voces antiguas y futuras, como profetas que son, a través de la oscuridad multitudinaria y griten las verdades eternas del hombre de hoy al mundo entero, sin contemplaciones. (...) Es preciso pues, una poesía revolucionaria (...) y que ardientemente se encare con la terrible faceta contemporánea (pág. 1008).

Si desde un punto de vista temático, esta poesía revolucionaria ha de tener como eje el hombre centrado en su problemática contemporánea, es decir, ha de ser temporalista y humanista, desde un punto de vista formal, Labordeta defenderá una poesía sin artificios y antirretórica, con palabras que recuerdan a las de Celaya ocho números atrás:

Atrás los artificios aconsonantados y vacíos, o las inconsciencias surrealistas por otro lado; esto ya no nos basta. No una poesía minoritaria y cadavérica, mas tampoco una poesía popular y sentimental (pág. 1008).

Finalmente, propone el poeta aragonés que *Espadaña* debería ser la base de realización de esta poesía revolucionaria:

Espadaña puede y debe ser refugio de esa independencia universal y humana, original y audaz, revolucionaria, que debemos exigir a los poetas de hoy; (...) mas también, *Espadaña* debe, eso sí, limpiarse de artificios garcilasistas o popularistas (enormemente anacrónicos) (pág. 1008).

La postura de Labordeta se situaba así, en un plano de contenido, más cerca de la mantenida por Nora y Celaya, que del popularismo sostenido por Crémer.

Para culminar los problemas que los enfrentamientos internos y externos estaban proporcionando a la revista, en este n° 47 que comento se incluía uno de los sonetos religiosos más duros de Blas de Otero, que trajo consecuencias irreparables para la revista e incluso, es posible, que fuera uno de los motivos de su total defunción; Crémer lo recuerda así:

Luego, se suscitó la incidencia eclesiástica a causa de un soneto de Blas de Otero publicado en la Revista. El cura Lama fue obligado a hacer una forma de retracción, poniéndose, naturalmente, a salvo, pero resignando o dimitiendo del cuadro de ejecutores de la Revista... Como único superviviente responsable, me vi precisado a defender ante un tribunal eclesiástico de lo que consideraban "flagrante herejía".

Afortunadamente, aquel no era el Tribunal de la Sangre. Pero herida quedó de muerte la Revista¹⁵².

El último número, como ha señalado García de la Concha, "parecía imponer una tregua en el plano de la polémica teórica", dejando inédito un texto de Juan Martínez titulado "Contra una poética de la avestruz", en el que se arremetía contra las posturas defendidas por De Lama en el número anterior¹⁵³, pero, al mismo tiempo, daba una visión adelantada de lo que iba a ser la poesía en los años cincuenta, con poemas de Carlos Barral, Angela Figuera Aymerich, Miguel Labordeta, Leopoldo de Luis, entre otros, a los que habría que unir los "apuntes" de Vicente Aleixandre sobre "Poesía: comunicación", que abrirían una nueva y fructífera polémica que se desarrollaría a lo largo de toda la década.

Pueblo cautivo, de Eugenio de Nora.

Desde aproximadamente 1946, Eugenio de Nora había ido adelantando, como se ha visto, en diversos artículos en *España* su postura cada vez más comprometida. Por otro lado, en 1946 y 1947 habían aparecido en la revista leonesa tres poemas suyos que comenzaban a reflejar el compromiso social que anunciaban sus artículos de opinión: "En la muerte de un amigo", "Lo que yo pienso sobre ello" y "La oración del poeta". Por último, "el día treinta y uno de diciembre de mil novecientos cuarenta y

seis y séptimo de la tiranía franquista", como podía leerse al final del libro, se publicó en los talleres clandestinos de la U.F.E.H. (Unión Federal de Estudiantes Hispanos) el volumen *Pueblo cautivo*¹⁵⁴, "obra de un POETA SIN NOMBRE", como también se podía leer al final del poemario. El "poeta sin nombre" daba algún dato, pero muy escaso para ser identificado: "Veinte años tengo ante mi voz maduros,/ y pienso: es poca vida para tanta hermosura" ("Años fuera del tiempo"). Sin embargo, pocos poetas de la época, con un oficio y un compromiso como los que demostraba el autor de *Pueblo cautivo*, rondaban los veinte años: José Hierro, Carlos Bousoño, José M^a. Valverde,... y, entre ellos, Eugenio de Nora, que contaba veintitrés años en el momento de la publicación del libro. Años más tarde, el propio Nora se ha declarado autor de aquel anónimo *Pueblo cautivo*¹⁵⁵.

Se iniciaba *Pueblo cautivo* con el poema de Pablo Neruda "Explico alguns cosas", que recoge, según la intención del libro, el paisaje de la España bélica entre 1936 y 1939. Tras él, se abre propiamente el volumen con diez poemas encabezados con el epígrafe "Y después...". Un tema recurrente en los poemas será la continua referencia a la voz del poeta, a su función dentro del ámbito social de la posguerra. El poeta será el testigo que narra la realidad que le rodea: "España, España, quiero atestiguarle" ("Testimonio"); "Y entre tantos oficios yo soy aquel que mira,/ aquel de quien se pide

que atestigüe y declare" ("Quiero decir"). El testimonio que el poeta dé será verdadero, apareciendo así una concepción moral que será característica de la poesía social¹⁵⁶: "Y es verdad lo que canto./ (...) / Sí. Bien sabe el poeta su mandato divino;/ dar la verdad, hacer justicia a cada cosa" ("Los días"). Así, la voz testimonial del poeta desvelará una realidad oculta¹⁵⁷, contará "las noticias que no trae el periódico" ("Quiero decir"), y se proclamará como una voz realista, desde un punto de vista literario, y humana, porque "nos ha tocado un tiempo en que ser hombre es poco":

Yo soy un hombre, y canto
con los ojos abiertos. Digo cosas que veo,
no los ángeles puros y su claro mensaje.
Las cosas que yo he visto sobre la tierra dura,
voz a voz, llanto a grito las iré declarando
("Los días").

De esta manera, ante la realidad circundante, el poeta debe dar un viraje radical en su concepción de la poesía (recuérdese "Nuestro público" en *Espadaña*), que ya no puede cantar la belleza y la hermosura; en "Quiero decir", con resonancias rubenianas, se expresa claramente lo que acabo de comentar:

Yo bien quisiera
hablar con voz más pura de la luna y las
flores,
o descifrar en versos mágicos
el color de los ojos de la mujer que amo
(...)
Yo fui aquel que silenciosamente
besa las rosas y contempla el cielo:
Pero aquí están los años enemigos,
amargos de odio, abiertos como heridas,

desfallecidos de belleza aguda.

Por otro lado, si la voz del poeta ha de tener un carácter testimonial, también está fuertemente enraizada en el canto de la patria, es una voz que surge de la tierra, que se queja por ella, una voz totalizadora, que expresa el dolor, no de una parte minoritaria, sino del pueblo, de la "roca más antigua" sobre la que se alza la patria: "¡España mía, frágil / y eterna en cada tallo!/
De tu roca más vieja / siento alzarse mi canto" ("Años fuera del tiempo"). Se enlazaba de esta manera con el "mayoritarismo" propuesto en el artículo "¿Poesía: impopularidad?" de *Espadaña*.

La voz del poeta guarda la memoria del sufrimiento, es la voz de la historia, del pasado, que funda en ese recuerdo la esperanza futura, apareciendo así uno de los temas más característicos de la poesía social: la solución de todas las penalidades en un futuro próximo. La voluntad del poeta para mantener la memoria del sufrimiento y así hacer surgir la esperanza de libertad del futuro es el tema del último poema del libro, "Y en cada instante un deseo... ¡Libertad!", pero aparece en distintos textos: "Mas también de la historia se nutre la esperanza,/ como el rosal del otoño con las hojas caídas./ Quien sufre su derrota aún no está derrotado" ("Años fuera del tiempo"); "Porque los muertos callan, y su tierra da flores,/ y hay debajo del aire nombres mudos e iguales;/ ah, cada lluvia nueva, cada perfil de

aurora,/ parece que borrara las pisadas del crimen"
("Paisaje de España"). Pero no es así, porque del
recuerdo de aquel crimen nace la esperanza de libertad:

Nada
podemos olvidar, nada queremos
que borre el tiempo en nuestros corazones,
pero nuestra mirada busca la vida nueva,
y una inmensa esperanza
puebla el aire futuro de cánticos y espigas.
Alegría es nuestra obra:
con bautismo de sangre, *alegría* nombramos,
vida plena nombramos en el tiempo que viene
("La herencia
renovada").

La esperanza futura de redención de las penalidades, la
esperanza en una próxima libertad, es precisamente la
razón del canto del libro: "quiero decir la náusea de tus
días marchitos;/ quiero soñar y prometer la ruta / de
libertad de tu pueblo cautivo" ("Testimonio"). Pero estas
ansias de libertad tan concretas en la España de 1946, se
van tiñendo paulatinamente de tintes ideológicos
marxistas, todavía no muy claramente definidos, pero sí
patentes. Así, por ejemplo, aparece un cierto
internacionalismo, una cierta idea de hermandad humana
universal: "a millones de hombres camaradas del mundo /
se les niega la vida (...) / Perdemos cada hora / la
ocasión todavía / de pensar que allá lejos existen
pueblos libres" ("Mandato"). Esos pueblos libres, ¿son
los que componen la U.R.S.S? ¿o son los pueblos recién
liberados del fascismo? En el año cuarenta y seis, recién
terminada la II guerra mundial, las esperanzas de muchos

españoles estaban puestas en los aliados, para que liberaran a España del fascismo igual que habían hecho con media Europa. En este sentido, es sintomático que *Pueblo cautivo* aparezca en 1946 como un canto a la esperanza de libertad. La exclusión de España del Plan Marshall hizo perder las esperanzas a la cultura de la resistencia del pronto fin del régimen del general Franco, que sólo se reavivarían, aunque de un modo muy distinto, diez años más tarde.

Dentro de los motivos marxistas que aparecen más o menos desdibujados en *Pueblo cautivo*, es también destacable el de la justicia social. Si una de las funciones del poeta, como se expresa en "Los días", es "hacer justicia a cada cosa", uno de los modos de hacer justicia será pedir justicia social; así, en un poema encabezado por el símbolo del yugo y las flechas, se acusa a los gobernantes del país de haberlo vendido a la usura extranjera ("Y ellos vendieron todo,/ el pan de cada día y el honor de un país vivo / por la vieja quijada del crimen fratricida"), para denunciar: "y su vientre repleto con nuestra hambre sin día". Por otra parte, si los símbolos que expresan la esperanza futura son habituales (aurora, primavera, florecer,...) no faltan tampoco aquellos pertenecientes decididamente a la simbología marxista: "¡Tierra, no estás baldía! No hay arenal, ni peña / sin una rosa roja que anuncie la consigna" ("Paisaje de España").

En cuanto a los rasgos de estilo, Carme Riera ha señalado lo siguiente:

pese a que aparecen algunos prosaísmos, no sólo por las influencias de Neruda (...) o de César Vallejo, los poetas más cercanos, sino por la necesidad que el poeta tiene de hacer referencia a las noticias "que no traen los periódicos", nos parece que en *Pueblo cautivo* no se observa un uso predominante de la lengua coloquial. Aunque la apelación al destinatario es un rasgo del "egocentrismo" característico de la lengua coloquial, creemos que en este caso viene dado por una voluntad oratoria. Por otro lado, y aunque aparecen algunos términos considerados no poéticos (...), su proporción es infinitamente menor que los tenidos por poéticos¹⁵⁸.

Habría que añadir a estos rasgos el tono narrativo dominante en la mayor parte de los poemas. Métricamente, por otra parte, *Pueblo cautivo* se caracteriza por la utilización generalizada de versos de arte mayor, con predominio de endecasílabos y alejandrinos, lo cual lo aleja de la poesía política del *Romancero de la guerra de España*, pero le aproxima a los poemas más comprometidos de Neruda y Vallejo.

En *Pueblo cautivo*, reaparecen algunos de los temas que habían sido tratados en la poesía de la guerra: el tema de la patria traicionada, el tema de los muertos en la lucha, etc. Por otra parte, se recogen también algunos rasgos característicos en el tratamiento temático aunque en un modo distinto. La elevación de la anécdota a categoría de totalidad, es uno de los rasgos que vinculan *Pueblo cautivo* a la poesía de la guerra, sin embargo ahora no son personajes determinados los que se elevan a

la categoría de héroes, sino seres anónimos, representantes de todo un pueblo, también anónimo, que sufre. La superación de la muerte por la verdad, que caracterizaba a los héroes de los poemas de la guerra, se transforma ahora ligeramente: la muerte de los héroes anónimos genera la esperanza de la libertad, en la que aquellos sobreviven eternamente. El tono realista en el tratamiento temático es otro de los rasgos que siguen manteniéndose, aunque en los poemas de *Pueblo cautivo* la anécdota no aparece objetivada, sino bastante difusa.

De otro lado, *Pueblo cautivo* adelanta algunos temas y rasgos de estilo característicos de la poesía social posterior¹⁵⁹: el narrativismo y el realismo; el tratamiento del tema de España; la esperanza futura de libertad; el tema de la justicia social; la visión del poeta como un personaje que ve más allá de la realidad aparente y que canta la verdad; el carácter denunciador y testimonial de la voz poética; el "mayoritarismo", es decir, la conciencia de que el poeta es la voz de la mayoría que se dirige al pueblo; la utilización de voluntarios prosaísmos y rasgos del habla coloquial; la concepción moral de la labor del poeta; etc. Pero, ante todo, *Pueblo cautivo* adelanta un rasgo fundamental de la poesía social posterior: la concepción del poema como instrumento capaz de incitar, mediante su denuncia, a la transformación del mundo ("La poesía es un arma cargada de futuro", que escribiría Gabriel Celaya). No otra cosa

se intenta a lo largo de este poemario. La libertad futura, en la que se tiene puesta la esperanza, no vendrá sola, sino que habrá que luchar por ella; esa incitación a la lucha es la que da un carácter instrumental a la poesía de *Pueblo cautivo*. En consecuencia, se puede decir que *Pueblo cautivo* es un "libro de trámite", no entre la poesía humanista y la poesía social, sino entre la poesía comprometida de la guerra y la poesía social de la posguerra, por cuanto adelanta algunas características de la poesía social posterior, al mismo tiempo que mantiene otras derivadas de la poesía política anterior a la guerra y de la poesía de la contienda civil.

La Antología consultada de 1952

Mediado el año 1952, aparece en las librerías españolas la *Antología consultada*, que, elaborada por Francisco Ribes y editada en Valencia, reunía a nueve poetas "dados a conocer en la última década"¹⁶⁰, con la voluntad de presentar "lo que en verdad está logrado, lo que es auténtico, lo que de un modo noble refleja y magnifica ese tiempo" (pág. 9). La voluntad de dicha antología era meramente orientadora:

Esa es la misión de nuestra Antología, concebida con las limitaciones precisas para que llene estrictamente su finalidad de orientar, de llevar hacia lo mejor a quienes luego han de interesarse por conocer lo bueno (pág.9).

De este modo, la *Antología consultada* venía a enlazar con la que veinte años atrás elaborara Gerardo Diego, y se planteaba con la intención de mostrar los cambios que el panorama poético español había sufrido en ese período de tiempo y cómo dichos cambios se manifestaban concretamente en la producción de la última década. Ahora bien, mientras que los poetas que integraban la antología de Diego habían sido seleccionados por el libre albedrío del poeta y crítico santanderino, la *Antología consultada*, y de ahí su nombre, se elaboró con un criterio de selección distinto:

Al efecto (...) nos dirigimos en carta-encuesta a unas sesenta personalidades que podían responder con solvencia a esta pregunta: "¿Quiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?" (pág.10)

Se rechazaban de esta manera los criterios generacionales de fecha de nacimiento, que en la antología de Diego permitían diferenciar claramente dos grupos de autores según la edad, y se sustituían por un criterio, menos rígido, de publicación. Esta nueva pauta de selección creó también serios problemas. En primer lugar, el hecho de que dicha selección hubiera de hacerse entre "poetas vivos", excluía los nombres, por ejemplo, de Miguel Hernández y José Luis Hidalgo. Por otro lado, más ambigua resultaba la segunda parte de la pregunta: ¿qué se quería decir con "dados a conocer en los últimos diez años"? ¿a quién incluir entre los "dados a conocer en los últimos

diez años"? Es evidente que este criterio restrictivo acabó perjudicando fundamentalmente a la "generación del 36", como en su momento lo apuntó Ricardo Gullón¹⁶¹, excluyendo a poetas como Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Germán Bleiberg, dados a conocer antes de 1936, o, los menos conocidos antes de la guerra civil, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas o Dionisio Ridruejo¹⁶². Ante esta exclusión se preguntaba José Luis Cano, uno de los consultados por Francisco Ribes:

Pero entonces, ¿cómo no se han quedado también fuera Victoriano Crémer y Gabriel Celaya, que pertenecen sin la menor duda a esa misma generación del 36, puesto que nacen en 1910 y 1911, respectivamente, es decir, en las mismas fechas que Miguel Hernández y Rosales, por ejemplo? (Aparte de que Crémer había publicado ya poemas antes de 1936, y en cuanto a Celaya, era conocido por el premio de poesía que le concedió el Lyceum Club de Madrid. Sobre todo Celaya, podría decirse que se había revelado con ese premio).

Lo cierto es que las personas invitadas a dar su lista de seleccionados tuvieron sus dudas, y que los votos dados a los poetas de la generación del 36 parece que, de acuerdo con la intención del editor, debieron ser anulados, salvo los obtenidos por Crémer y Celaya, e ignoro si por alguno más¹⁶³.

Si la selección final resultaba sospechosa con respecto a la generación del 36 (curiosamente, a excepción del "adaptado" José M^a. Valverde, ninguno de los poetas del grupo de Rosales-Panero, "guías" de *Escorial*, fue seleccionado), lo mismo parecía resultar con otros grupos poéticos activos durante la década de los cuarenta: ningún miembro de *Garcilaso*, ninguno de la revista *Cántico* de Córdoba, ningún poeta neo-surrealista¹⁶⁴, es

recogido en la *Antología consultada*. Por otra parte, la selección de los poetas parece más atenta a la segunda mitad de la década que a la totalidad de los años cuarenta. Así parece ser al comprobar que, salvo escasas excepciones, los autores recogidos en la antología publican su primer libro, en una edición profesional y con una distribución media, a partir de 1945: Carlos Bousoño publica *Subida al amor* en 1945 y *Primavera de la muerte* en 1946; José M^a. Valverde publica *Hombre de Dios* en 1945 y obtiene el Premio Nacional de Poesía en 1949 con *La espera*; Blas de Otero, cuyo brevísimo *Cántico espiritual* (1942) pasó totalmente desapercibido, publica en 1950 y 1951 *Angel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*; José Hierro tenía publicados antes de la aparición de la *Antología consultada* los libros *Tierra sin nosotros* (1947), *Alegría* (Premio Adonáis 1947) y *Con las piedras, con el viento* (1950); Eugenio de Nora había publicado *Cantos al destino* (1945), *Amor prometido* (1946) y *Contemplación del tiempo* (1948), además del anónimo *Pueblo cautivo*; Victoriano Crémer tenía publicados dos libros antes de la antología, su primerizo *Tacto sonoro* (1944) y *Caminos de mi sangre* (1947). Los otros tres poetas seleccionados habían publicado su primer libro antes de 1945: Gabriel Celaya, cuyo primer volumen de poesía, como quedó apuntado, es anterior a la guerra, publica a partir de 1947 sus primeros libros con "una voz auténticamente propia"¹⁶⁵, *Movimientos elementales*,

Tranquilamente hablando y *Las cosas como son*; Vicente Gaos publica *Arcángel de mi noche* en 1944; Rafael Morales, que se inicia en 1943 con *Poemas del toro*, publica antes de 1952 *El corazón y la tierra* (1946) y *Los desterrados* (1947). Por lo tanto, tal como adelanté, el núcleo de las principales publicaciones de los autores recogidos en la *Antología* consultada se encuentra en torno a la segunda mitad de la década de los cuarenta; en ningún caso, excepción hecha de Gabriel Celaya y del olvidado *Cántico espiritual* de Otero, los primeros libros se remontan más atrás de 1943.

Con esta especial atención a la segunda mitad de la década de los cuarenta y con el olvido de muchos de los grupos poéticos activos durante esos años, Ribes apunta desde el prólogo de su antología la existencia de dos tendencias claramente definidas entre los poetas por él recogidos, "dos actitudes perfectamente diferenciadas" (pág. 12), que José Luis Cano definirá claramente:

Una es la de aquellos poetas que han reaccionado severamente contra cierta poesía esteticista de las generaciones anteriores, y se esfuerzan por lograr una poesía que hable directamente al hombre de hoy, e incluso sepa expresarlo en sus versos, en los que quieren cantar no sólo bellos motivos o hermosos sueños, sino la tragedia desnuda del hombre actual y la injusticia de un mundo agotado. Otra es la actitud de aquellos que siguen creyendo en que la poesía no tiene por qué encerrar un fin social, sino que debe limitarse a expresar sentimientos humanos por sí mismos, no por lo que puedan ayudar a transformar el mundo y la condición del hombre, tarea que es de la política, no de la poesía¹⁶⁶.

La primera de estas dos "actitudes", representada en la antología por Celaya, Crémer, Hierro, Nora y Otero, se debate entre dos posturas: una "desarraigada", aquella que canta "la tragedia desnuda del hombre actual"; otra de compromiso social, aquella que canta "la injusticia de un mundo agotado". En la *Antología consultada* asistimos, como más adelante se verá, dentro de esta primera actitud, a la sustitución de la postura "desarraigada" por una postura comprometida. Por su parte, la otra "actitud" poética, representada en la antología por Bousoño, Gaos, Morales y Valverde, se caracteriza por su tono meramente humano, por "limitarse a expresar sentimientos humanos por sí mismos"¹⁶⁷.

Precisamente en este humanismo común coincidirán las dos "actitudes" representadas en esta antología. El canto del "hombre total", cuya teorización ya aparecía en las páginas de *Espadaña*, es uno de los fines que para la poesía propone Gabriel Celaya, recordando la "poesía impura" de *Caballo verde para la poesía*:

Nada de lo que es humano debe quedar fuera de nuestra obra. En el poema debe haber barro, con perdón de los poetas poetísimos. Debe haber ideas, aunque otra cosa crean los cantores acéfalos. Debe haber calor animal. Y debe haber retórica, descripciones y argumento, y hasta política. Un poema es una integración y no ese residuo que queda cuando en nombre de "lo puro", "lo eterno" o "lo bello", se practica un sistema de exclusiones (pág. 44).

En un sentido semejante, José Hierro apuntará en su poética la existencia de una comunidad entre el poeta y

los demás hombres: "El hombre que hay en el poeta, cantará lo que tiene de común con los demás hombres, lo que los hombres todos cantarían si tuvieran un poeta dentro" (pág. 101). Y más adelante, añadirá la necesidad de que ese "hombre total" esté integrado en su propio tiempo: "Quien no vibra con su tiempo, renuncie a crear. Será un anacronismo viviente, un hombre incompleto. Y sin hombre total no hay poesía" (pág. 103). Eugenio de Nora, por su parte, escribe en sus "Respuestas muy incompletas":

No es lo mismo un escritor de un tiempo y un grupo social dado, que un poeta. El hombre sin distinciones sino en cuanto a hombre, es decir, la humanidad: ese es el destino de la poesía. Creo que toda poesía es "humana", y "social" por consiguiente (pág. 152).

Pero esta defensa del humanismo no se dará sólo en la "actitud" que Félix Grande denominó como "humanismo crítico-lírico"¹⁶⁸, sino que también aparece en el otro grupo de poetas, aunque de un modo menos radical y comprometido. Rafael Morales, retomando la máxima de Vicente Aleixandre "Poesía es comunicación", expone lo siguiente: "Dice el gran Vicente Aleixandre que el poeta que escribe para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino. ¡Qué verdad tan exacta!" (pág. 126). Y José M^a. Valverde hablará de un humanismo que tiene como fondo común los sentimientos del hombre: "Que la poesía debe dar voz a los anhelos perennes del corazón del hombre" (pág. 200).

Bien es cierto, que la temática del humanismo se plantea de un modo más radical y profundo en el grupo formado por Celaya, Crémer, Hierro, Nora y Otero. En este grupo, principalmente, se concibe la poesía como un reflejo del hombre. Si el poeta ha de cantar "lo que tiene de común con los demás hombres", es lógico que esa responsabilidad le exija un comportamiento moral positivo, no sólo como hombre, sino también como poeta. De esta manera, recogiendo una concepción moral de la poesía que ya aparecía en *Espadaña*, José Hierro escribirá: "Soy honrado cuando escribo, y presumo pertenecer al grupo de los que no saben decir. Pero no bastan las buenas intenciones" (pág. 105). Y Eugenio de Nora, con una concepción moral de la poesía semejante a la de Hierro, afirmará la *necesidad* de que han surgido todos sus versos:

Mis "versos", lo recuerdo bien, han sido *necesarios*, han brotado inevitablemente, con la misma fuerza persuasiva y terca de una semilla que rompe la tierra para surgir.

Sí, si algo puedo decir de genérico, ese es mi modo de concebir la poesía; algo "de palabra" pero *necesario*, algo que brota igual que el hambre, la ternura o el grito (pág. 151).

Honradez, sinceridad, necesidad, autenticidad,... términos que expresan una concepción de la poesía desde un punto de vista moral y moralizante, muy distanciado de la ironía que veinte años atrás caracterizaba la obra de los poetas recogidos en la antología de Gerardo Diego.

Pero, tal como queda anotado más arriba, dentro de esta "actitud" de "humanismo crítico-lírico" se apunta ya la superación del mero humanismo "desarraigado" por una postura más comprometida. Blas de Otero lo apunta claramente en "Y así quisiera yo la obra":

Tarea para hoy: demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla. Naturalmente, esto es lo más difícil. No hay creador capaz de levantar unas ruinas si no dispone de un ideal positivo (pág. 179).

Y Eugenio de Nora explica por extenso lo que la concisión de Blas de Otero señala:

Los poetas de hoy, como casi todo el mundo, están o estamos a la defensiva. Parecen sentirse desarraigados, marginales, inútiles, con la timidez del que va a contar o cantar "un caso" -el suyo-, y siente que su caso no interesa. Hemos de cambiar de actitud, es decir hemos de cambiar de vida. Hay que salir de los cuartos cerrados, de los ambientes de estufa, del aire malsano y mezquino de la "gente de letras". Tomar contacto y confundirse, identificarse con lo que está más lejos de nosotros, y con lo que está muy cerca, que a veces ignoramos aún más. (...) "Ansiedad, angustia y desesperación", como dice un cuplé, han sido y están siendo la tónica de casi todo lo que se escribe. Basta ya. Hay que lanzarse con alegría, y el que no la tenga que se calle, a una gran ofensiva poética contra todo eso. Debemos y podemos tener aquel viejo buen empuje de los poetas renacientes y de los primeros románticos (pág. 154-155).

El humanismo desarraigado está siendo sustituido por un "humanismo comprometido" y, como más adelante se verá, desde las páginas de la *Antología consultada* se proclamará el radical compromiso social. Tal como ha apuntado Blanco Aguinaga, en esta antología "la lírica

subjetivista está siendo sustituida avasalladoramente por la objetivista y colectiva"¹⁶⁹.

Si, como se ha comprobado, el humanismo, aunque en diversas formas y grados, es uno de los rasgos que une a casi todos los poetas recogidos en la *Antología consultada*, el neorromanticismo¹⁷⁰ será otro de los caracteres que unifiquen a los autores allí recogidos. Si Eugenio de Nora, en las palabras citadas, reclamaba el "empuje de los primeros románticos", José Hierro daba una definición de la poesía de origen plenamente romántico: "un don de Dios mediante el cual el poeta nos dice (con la letra) y nos convence (con la música) de que está vivo" (pág. 107). El mismo Nora destaca entre sus autores favoritos a varios escritores románticos (Byron, Keats y Víctor Hugo), coincidiendo en esto con Carlos Bousoño quien señala, entre otros, a Shelley, Keats, Leopardi y Bécquer. Rafael Morales, por su parte, apunta el origen romántico del "dolorido sentir" que reflejan sus poemas:

Al hojear mis libros, veo que la mayor parte de los poemas han sido inspirados por el dolor. Lo siento. Me gustaría ser más alegre en mis versos. No puedo. ¿Será una prueba de mi temperamento romántico? Algunos, sin embargo, consideran mi poesía como de tipo neoclásico. Se equivocan. Me falta serenidad espiritual para lograr el tono clasicista (pág. 127).

Y de raíz indudablemente romántica son las palabras de José M^a. Valverde, definitorias de la poesía, citadas más arriba. Pero el neorromanticismo de la mayor parte de los autores de la *Antología consultada* no sólo se manifiesta

en estas declaraciones, sino en concepciones más profundas en torno al hecho poético. La defensa de la inspiración que tanto José Hierro como Eugenio de Nora hacen en sus poéticas, no es sino una derivación más de la imaginación romántica¹⁷¹. Copio palabras del primero a este respecto:

El poeta ha oído una llamada misteriosa. Le invade una sensación sutilísima, intensa, que precisa transmitir. Algo hecho de ritmo y de color le desasosiega: es el tono, el acento, la atmósfera poética; eso que hay en el poema antes de estar escrito; eso que queda resonando en la memoria cuando las palabras se han olvidado (pág. 100).

Por su parte, Nora escribe:

Muy con reservas, y sin ánimo de trazar una línea que no existe (...), veo por una parte la maestría, la adecuación entre medios y fines (...); y por otra la inspiración, el hallazgo, la proeza que es a veces citar un toro de poesía (...). Y en esa posible confrontación entre "maestros" e "inspirados", ni que decir que prefiero y encuentro incomparablemente más grandes y más poetas -más auténticos- a estos últimos (pág. 152).

El mismo concepto de sinceridad poética, de autenticidad, de honradez, etc. que defienden en sus textos teóricos Nora y Hierro y que se manifestará como trasfondo de una concepción moral de la poesía en los demás autores, es de origen plenamente romántico¹⁷². La idea de comunidad humana universal, de solidaridad del poeta con el resto de la humanidad, y el hecho de alzarse aquél como portavoz de ésta no es sino herencia del romanticismo, así como la materialización de dicha idea en un

compromiso histórico político manifiesto en una literatura de combate¹⁷³.

Pero, del mismo modo que en la *Antología consultada* asistimos a la sustitución de una lírica subjetivista por un tipo de lírica objetivista y colectiva, según anotaba Blanco Aguinaga, paralelamente asistimos a la sustitución de una estética neorromántica por otra estética a la que, tal vez, se pudiera aplicar el nombre de clásica. Blas de Otero lo expone en sus reflexiones:

Tal vez hoy como nunca es necesaria una poesía "de acuerdo con el mundo". Pero, quede bien entendido: sin admitir nada negativo ni desorientado. (Es preciso decirlo, aun contra nuestra propia obra pasada). En este sentido, nos inclinamos a lo clásico: llamo aquí romántico a lo negativo, y a lo positivo, clásico (pág. 179).

El mismo José Hierro, que defiende una postura romántica de la poesía, apuntaba los desmanes a que había llevado el exceso neorromántico de la década:

Entretanto, pienso en el poeta que ha de venir y procuro no engañarme confundiendo engolamiento, grito y desmelenamiento, con "angustia" y sinceridad. Porque el hombre puede llorar, pero debe saber guardar las apariencias (pág. 107).

Vicente Gaos, por su parte, expresaba un rechazo semejante del romanticismo aproximadamente por los mismos años en que se publicaba la *Antología consultada*:

El poeta romántico muchas veces, más que proyectarse en la obra, tendía entre la obra y él mismo un puente por el que iba y venía continuamente. Con ello, ni se puede ver bien al hombre, ni se logra ver bien la obra. Ni el hombre es íntegro, ni el

arte claro. El romántico hacía demasiada literatura con su vida, y demasiada vida con su literatura. Es decir, las confundía. Pero lo que hay que hacer no es confundirlas, sino fundirlas. Cuando el hombre que es verdadero artista se vuelca en su obra, todo subjetivismo (...) queda superado. Para librarse de todo individualismo, para trascenderlo, no hay como proyectarlo, como hacer entrega de él, en la obra¹⁷⁴.

Es decir, frente a la separación de literatura y vida, Gaos propone su unión, para que, de esta manera, la literatura no sea un sucedáneo de la vida o viceversa, sino que ambas discurran unidas. Algo semejante señalaba Blas de Otero en sus declaraciones de la antología de Ribes: "La poesía como sucedáneo de la vida, no nos interesa en absoluto, sí como añadidura" (pág. 180).

Esta vuelta al clasicismo, recuérdese, ya había sido apuntada en *España*; el padre De Lama había anotado, en su artículo "Prosaísmo" (nº 38), los desmanes a que había llevado la huida del neoclasicismo de comienzos de década. Nora, por su parte, al evaluar la última etapa de *España* años más tarde, apuntaba cómo la revista leonesa había iniciado en sus últimos números una vuelta a la voluntad de clasicismo. El mismo Nora señalaba en la antología de 1952 esta manifestación de la voluntad clasicista en una sobriedad formal y expresiva del poema:

No tengo preferencia alguna, dogmática ni práctica, entre el verso libre o nuevo y el clásico tradicional: cada poema tiene su secreto, su estructura y su ley. Creo que la poesía no debe ser muy "brillante"; al menos yo busco la concisión: creo que la riqueza debe estar en el poeta, disponible para encontrar la palabra, la imagen, el recurso justo y necesario, único en cada verso; en

ningún caso debe exhibirse para "deslumbrar" al lector (pág. 154)¹⁷⁵.

La vuelta al clasicismo se manifiesta, pues, en una voluntad formal, en la mayoría de los autores recogidos en la *Antología consultada*; sin embargo, sólo unos pocos (Gaos y Otero) comenzarán a marcar un distanciamiento del romanticismo desde posiciones más profundas. En la mayoría de los casos se dará la paradójica oposición que Rafael Morales señalaba con respecto a sus poemas:

Me falta serenidad espiritual para lograr el tono clasicista. Al ver mi preferencia por el soneto, no se fijan en más: forma clásica, poeta neoclásico. Pero no es precisamente en la forma donde hay que buscar el espíritu del poeta (pág. 127).

Otro de los rasgos que vincula a autores de las dos "actitudes" principales en la *Antología consultada* es la concepción, tomada de las declaraciones de Vicente Aleixandre¹⁷⁶, de la poesía como comunicación¹⁷⁷. Victoriano Crémer es claro y conciso en su formulación: "Poesía es comunicación (Vicente Aleixandre). No resta, pues, sino descubrir el ser al que dirigir nuestro mensaje..." (pág. 65). Se interpretaba así la fórmula aleixandrina como una puerta abierta hacia la poesía social, hacia el canto dirigido a la mayoría; en este sentido interpretaba dicha concepción Rafael Morales en palabras ya parcialmente citadas:

Dice el gran Vicente Aleixandre que el poeta que escribe para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino. ¡Qué verdad tan exacta! Siempre he pensado así y he escrito, no para la minoría,

sino para la mayoría. Esto no quiere decir que rebaje mi poesía a lo facilón y manido, para que a todos llegue. Eso es lo que hacen los que no saben otra cosa. Sin embargo, siempre cuido de ser comprendido, a lo menos por una mayoría relativa, que es con la única que deben contar los artistas. Jamás se ha hecho arte para la gente de gustos no refinados (pág. 126).

Es evidente la relación entre la "mayoría relativa" a que se refiere Rafael Morales y la "minoría selecta" orteguiana¹⁷⁸. Más adelante me ocuparé de diferenciar esta "mayoría relativa" de la "mayoría" a la que se refieren poetas como Nora, Celaya o Blas de Otero, pero ahora me interesa remarcar el sentido de justificación mayoritaria que se dio, en muchos casos, a la fórmula "Poesía es comunicación".

Una interpretación más "ortodoxa" del concepto aleixandrino será la que haga Gabriel Celaya:

La poesía es "un modo de hablar". Pero expresar no es dejar ahí, proyectada en un objeto fijo -poema o libro-, la propia intimidad. No es convertir en "cosa" una interioridad, sino dirigirse a otro a través de la cosa-poema o la cosa-libro. La poesía no está encerrada y enjaulada en los poemas. Pasa a través de éstos como una corriente y consiste precisamente en ese pasar transindividual (pág. 45).

Es precisamente esta interpretación de la poesía como "pasar transindividual" la que, el mismo año en que aparece la antología de Ribes, expone Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*:

Poesía es, ante todo, *comunicación*, establecida con meras palabras, de un *contenido psíquico* sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis. Ahora bien: la

expresión idónea que para esa comunicación se requiere, se acompaña, *secundariamente*, de un desprendimiento de placer que se produce en el alma del poeta durante la creación y se mezcla, de inmediato, al flúido anímico que va a emigrar hacia otros seres, hacia los lectores del poema. (...)
Resumiendo: designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (unión de lo conceptual, lo afectivo y lo sensóreo), previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis, a la que se añade, *secundariamente*, una cierta dosis de placer¹⁷⁹.

José M^a. Valverde, en cambio, será el único poeta de los recogidos en la antología que se proclame claramente en contra de la noción de poesía como comunicación y defienda un tipo de poesía como medio de conocimiento; no en otro sentido creo que deben interpretarse las siguientes palabras de su poética:

Que la poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas. (...) que nos pone delante el ser sin hacérselo poseer en lo más mínimo. Y, por fin, que a la hora de escribirla y de leerla, la poesía se compone de poemas, de curiosos objetos como piedras, y los poemas de palabras, esas duras exterioridades a las que nuestro orgulloso Yo logra tan difícilmente interesar y ablandar, dejándoles su huella impresa (pág. 200).

Una concepción semejante de la poesía como medio de conocimiento, como "vía de exploración de la trascendencia"¹⁸⁰, que uniría su pensamiento poético al de la *modernidad*, enlazando con el Simbolismo y, en cierto modo, con el Romanticismo, es la que parece mantener por esos años Vicente Gaos, que no incluye su poética en la *Antología consultada*.

Pero no sólo, por lo general, coincidían los antologados por Ribes en la fórmula aleixandrina "Poesía es comunicación", sino también en diversos aspectos que se derivaban de ella. Uno de los más importantes rasgos, derivados de la concepción de la poesía como comunicación, formulado por Aleixandre, con el que coinciden diversos poetas de la antología de 1952, es la concepción moral de la poesía, resaltada párrafos atrás. En este sentido, había escrito el poeta de la generación del 27: "Cada día está más claro que toda poesía lleva consigo una moral" o "Pero, ¡atención! El poeta no es sobornable. Partiendo de aquí, todo lo demás se te dará por añadidura". Esta concepción moral de la poesía le hace rechazar la "torre de marfil" de los poetas puros: "La comunicación que la poesía *in actu* establece entre los hombres, entre otras cosas, prueba conmovedoramente lo ridículo de las "torres de marfil". Por no decir su inmoralidad". En este mismo sentido se manifiesta José Hierro: "Confieso que detesto la torre de marfil" (pág. 106). Y Nora, por su parte, declara:

Nuestros maestros, los míos, han sido "poetas puros", versificadores de cuarto cerrado, de temas "asépticos" y de inmensa minoría. Poetas personalmente anacrónicos y socialmente nulos, que no encarnan ni representan a nadie (pág. 153).

Anteriormente se ha señalado cómo Vicente Gaos y Blas de Otero coincidían, en un cierto rechazo del romanticismo, en negar el carácter de sucedáneo de la

literatura frente a la vida, para proclamar su unión como única postura verdadera. Algo semejante a la concisa expresión de Blas de Otero en ese sentido ("La poesía como sucedáneo de la vida, no nos interesa en absoluto, sí como añadidura") se recoge en la siguiente máxima de Aleixandre: "Si alguien nos dijera que la poesía puede sustituir a la vida volveríamos la cabeza con repugnancia". La concepción vitalista de la literatura que reflejan estas frases no es sino consecuencia del rechazo del "arte irónico" anterior a la guerra civil, que era el último resultado del esteticismo del post-romanticismo y del simbolismo del fin de siglo XIX, que promulgaba la superioridad del arte sobre la vida¹⁸¹. Habían hecho falta setenta u ochenta años para que frases como "La naturaleza imita al arte" (Oscar Wilde) o "¿Vivir? Eso dejémoslo para nuestros criados" (Villiers de l'Isle) resultaran totalmente carentes de sentido.

Pero si hasta aquí he querido señalar los rasgos que apuntan una estética más o menos común entre los autores seleccionados en la *Antología consultada*, aquellos rasgos que vinculan a poetas de las dos actitudes diferenciadas y que individualizan a otros dentro de cada una de estas tendencias¹⁸², quisiera ahora señalar aquellos puntos de conflicto, aquellas concepciones frente a las cuales los poetas se separan en esas dos tendencias fundamentales que la crítica ha diferenciado en esta antología. La "piedra de toque" que diferencia estas dos actitudes en

la *Antología consultada* parece ser la poesía social, como concepto general, que se desmembrará en una serie de oposiciones menores entre conceptos estéticos más concretos. Las declaraciones a favor de la poesía social en la tendencia que en la antología de 1952 encabeza Celaya son radicales. José Hierro declara: "El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social" (pág. 106). Victoriano Crémer exigía en sus "Notas para acompañar a unos poemas" el compromiso social del poeta, criticando la posición de los poetas puros: "Esgrimirse sobre un canto rodado al sol del estío por el placentero afán de lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito" (pág. 63). Blas de Otero, por otro lado, declaraba su fe en la poesía social: "Creo en la poesía social, a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales" (pág. 180).

Pero la noción de poesía social no se presenta *pura* en las declaraciones poéticas de estos autores, sino que se le unen rasgos que definen parcialmente dicha noción general. Eugenio de Nora presenta así un concepto vinculado directamente a la poesía social: el concepto de mayoría.

Se discute mucho ahora sobre la "poesía social". Es ridículo. *Toda* poesía es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a

todo su pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es "algo" tan inevitablemente social como el trabajo o la ley. Y entonces, ¿cómo no?, en principio, no ya para la mayoría, sino para todos, para todos sin excepción (pág. 151).

La poesía social debe ser mayoritaria en un doble sentido: en cuanto que tiene origen en la mayoría y en cuanto que la mayoría es su destinatario. Este doble sentido mayoritario de la poesía social es explicado por Gabriel Celaya:

Nuestra poesía no es nuestra. La hacen a través nuestro mil asistencias, unas veces agradecidas, otras, inadvertidas. (...) Estamos obligados a los otros. (...) porque el poeta siente como suya la palpitación de cuanto calla, y la hace ser -debe hacerla ser- diciéndola. Esta es precisamente su misión. No expresarse a sí mismo, sino mantenerse fiel a esas voces más vastas que buscan en él la articulación y el verso, la expresión que les dé luz (pág. 45-46).

Y más adelante, añade:

Y nada me parece tan importante en la lírica reciente como ese desentenderse de las minorías y (...) ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda. En la medida en que lo hagan "crearán" su público, y algo más que un público (pág. 46).

De esta manera , el poeta será el cauce por el que hallarán expresión los problemas de la mayoría, el poeta será, como escribe Hierro, "un loco que canta el mal de muchos" (pág. 107). No se trata pues ya de dirigirse a una "mayoría relativa", como pretendía Rafael Morales, sino que, en estos poetas, mayoría se identifica con

pueblo, con multitud, con muchedumbre, sin ningún tipo de relativismo. Blas de Otero lo expresó en la cita de Rubén Darío con que encabezó *Angel fieramente humano*: "Yo no soy un poeta de *mayorías*; pero sé que, indefectiblemente, tengo que ir a ellas"¹⁸³. Por otro lado, la preocupación por hacerse oír por la mayoría era una cuestión que inquietaba ya a los editores de *Espadaña*, como quedó visto, y será una de las constantes de la poesía social: el poeta, consciente de que canta "lo que tiene de común con los demás hombres", tendrá que crear un público necesariamente mayoritario, hará un esfuerzo por acercarse a la mayoría. Así lo expone Blas de Otero:

Bien sabemos lo difícil que es hacerse oír de la mayoría. También aquí son muchos los llamados y pocos los escogidos. Pero comenzad por llamarlos, que seguramente la causa de tal desatención está más en la voz que en el oído (pág. 179).

Había que cambiar la voz poética, el modo de expresión lírico que hasta entonces se había seguido no lograba comunicar con la mayoría a la que se dirigía. Si Gabriel Celaya apuntaba la necesidad de olvidar el intimismo, el individualismo ("expresarse a sí mismo"), para recoger en el poema una temática que se ocupara de la mayoría, Blas de Otero señalaba la necesidad de un cambio en la expresión poética¹⁸⁴, un cambio que él apuntaba hacia el clasicismo. Nora, como ya he anotado, pedía una vuelta a la sobriedad formal, Hierro y Celaya, por su parte, sugerían que la expresión poética debía ser más clara de

lo que hasta entonces había sido; el primero lo exponía como sigue:

Es preciso hablar claro. La oscuridad es defecto de expresión. El misterio es lo irrazonable del pensamiento poético. A un poema no se le puede quitar misterio ni se le puede añadir oscuridad. El misterio ha de ser abordado, hasta donde se llegue, con claridad de expresión. Lo difícil ha de ser expresado con sencillez (pág. 102).

Y Celaya solicitaba no sólo un modo de expresión natural, sino una temática concreta y cercana: "Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa. No hagamos poesía como quien se va al quinto cielo o como quien posa para la posteridad" (pág. 43). Y más adelante señalaba: "La eficacia expresiva me parece más importante que la perfección estética" (pág. 43-44). Así pues, desde la actitud del "humanismo crítico-lírico" se estaba pidiendo una poesía directa, natural, de expresión clara y eficaz más que perfecta, que huyera, por lo tanto, de todo formalismo, y que, al mismo tiempo, tuviera una sobriedad expresiva. En cuanto a los contenidos que esta poesía debía transmitir, éstos debían ser unos contenidos que no despreciaran nada de lo humano, que expresaran lo común del poeta con los otros hombres y que acudieran a la realidad circundante. En resumen: se pedía, en general, una poesía que atendiera más a los contenidos y al modo de transmitirlos eficazmente, que a la forma en que se presentarían dichos contenidos.

Otro de los rasgos que definen parcialmente la poesía social en la *Antología consultada* es el del realismo. En este concepto los diversos autores de la actitud más crítica de la antología difieren. Así, Celaya, como se ha visto, pedía una temática plenamente realista, casi cotidiana ("Hablemos de lo que cada día nos ocupa"), y Crémer, por su parte, también se vincula a este realismo puro: "Para escribir Poesía hay que abrir bien los ojos y tener el alma en vela; pues algunos confunden el soñar con el dormir" (pág. 64). Muy distinta es la opinión de Blas de Otero, más próxima, como se verá, a la de Bousoño, en este caso, que defiende una concepción casi simbolista del tratamiento de la realidad: "¿Realismo? Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos. Fijarse bien: *real-izándolo*" (pág. 180). Es decir, el arte ha de elevar la realidad de categoría, ha de elaborarla artísticamente para que así alcance una calidad de arte. Algo semejante opinaba años atrás en *España* (nº 38) el padre De Lama: "La realidad toda puede ascender a poesía si el poeta la crea, la recrea, elaborándola poéticamente" (pág. 785).

Y si la poesía ha de ocuparse de la realidad circundante, es decir, del "aquí", también habrá de ocuparse de un tiempo concreto, del tiempo en el que acontecen los hechos que circundan al poeta, es decir, del "ahora". La poesía que se propugna es una poesía plenamente arraigada en el tiempo presente, aunque, como

se verá, no le faltarán miras hacia el futuro, es una poesía "temporalista". Si la "poesía pura" había pretendido abstraer la realidad percibida, elevarla a perfección más allá de toda contingencia espacio-temporal en una abstracción intemporal¹⁸⁵, la poesía que propone el grupo encabezado por Celaya pretende su radical integración en el tiempo presente, negando cualquier posibilidad de intemporalidad. Gabriel Celaya lo explica claramente:

La poesía no es -no puede ser- intemporal o, como suele decirse un poco alegremente, eterna. Hay que apostar al "ahora o nunca".
(...) Aquéllos, perfectistas, estiman en cada obra poética su mayor o menor aproximación a un valor absoluto e inmóvil que llaman Belleza. Estos, temporalistas, sólo ven en esas obras, unos testimonios que, por humanos, son inseparables de un aquí y un ahora. Yo soy de éstos (pág. 43).

En este sentido temporalista se incluye la siguiente declaración de José Hierro: "Quien no vibra con su tiempo, renuncie a crear. Será un anacronismo viviente, un hombre incompleto" (pág. 103). Y añade más adelante: "Si algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, no lo será por su valor poético, sino por su valor documental" (pág. 105). Sin embargo, a pesar del carácter documental y de imbricación en su tiempo que quiere dar a su obra, Hierro apunta los peligros del excesivo realismo: "Entiéndase que ser de nuestra época no quiere decir que han de emplearse los vocabularios de moda, tratar los asuntos del día" (pág. 103). De esta

manera, parece que Hierro se distancia, en cierto modo, del realismo, más bien del cotidianismo, que Celaya defiende en su poética ("Hablemos de lo que cada día nos ocupa"). Para el poeta de *Proel*, cualquier tema tratado por un poeta realmente integrado en su época reflejará el tiempo en que ese poeta vive: "Hablando de una rosa se conoce al poeta del barroco y al actual" (pág. 103).

Pero la respuesta radical contra el "temporalismo" vendrá dada por Carlos Bousoño, desde la otra "actitud" representada en la *Antología consultada*: "Sé poeta de hoy, "ma non troppo". Quien quiera ser "muy de hoy" está en grave peligro de no ser poeta de mañana" (pág. 24). No sólo se enfrentará Bousoño al "temporalismo" de la poesía social defendida por el grupo de Celaya, sino también a otros de los conceptos con los que parcialmente se iba definiendo este tipo de poesía. Así, frente al realismo, el autor de *Subida al amor* defendía una poesía de la realidad interior, es decir una poesía de tono simbolista, acorde con varios de sus maestros (San Juan de la Cruz, Verlaine, Bécquer o Antonio Machado): "Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido siempre realista: no hay poeta que no transmita un contenido real de su alma" (pág. 25). Esta concepción simbolista de la realidad enlaza, en cierto modo, como ya señalé con la expuesta por Blas de Otero¹⁸⁶. Ahora bien, Bousoño niega varios de los caracteres con que se había venido definiendo

parcialmente esta poesía realista. Así, frente al "habla clara" que, como adecuación de la expresión lírica dirigida a la mayoría, defendía Celaya, entre otros, el poeta asturiano dice: "Pero si queréis significar "poesía escrita en el lenguaje consuetudinario", no estoy conforme" (pág. 25). Y, con un ataque velado a Gabriel Celaya, cuyo libro *Las cosas como son (Un decir)* había supuesto uno de los primeros hitos de la poesía social, Bousoño niega la posibilidad del éxito de una poesía realista que no refleje un tratamiento personal e individual de la realidad, que no exprese la realidad interior:

Y si deseáis decir "poesía que refleje las cosas tal como son", no logro entender lo que esas palabras pretenden significar. ¿Lo que son para todo el mundo? Diréis trivialidades, porque lo que "todo el mundo" ve de las cosas es su aspecto más obvio, superficial, insignificante y hasta erróneo. ¿Lo que tú ves? De acuerdo: expresas entonces tu realidad interior, como ha hecho siempre el poeta (pág. 25).

Así pues, Bousoño rechaza tanto el "temporalismo" como la posibilidad de una poesía realista que no atienda a la intrasubjetividad del poeta, al mismo tiempo que se muestra en desacuerdo con el uso del habla cotidiana dentro del lenguaje poético¹⁸⁷.

No sólo Bousoño atacaba las posturas más radicales de la "actitud" encabezada por Celaya, José M^a. Valverde, que, como se vio, era el único de los autores, cuyas poéticas se recogían en la *Antología consultada*, que defendía la poesía como un modo de conocimiento,

criticará el exceso de "contenidos a palo seco" que inundaban la poesía tremendista y la poesía comprometida:

Y aunque no exclusivamente, la poesía es arte, hecho éste que anda ahora un tanto oscurecido (...) en un clima de contenidos a palo seco, de alaridos entrañables, de metafisicismos más o menos existencialistas (pág. 199).

Las palabras de Valverde atacaban directamente dos posiciones importantes en la nueva estética. En primer lugar, atacaba el "rebaje artístico", por así decir, que, en favor de un mayor acercamiento al hombre, a la vida y a la mayoría, propuganaban frases como las de Celaya ("Creo que la Belleza es un ídolo metafísico. La eficacia expresiva me parece más importante que la perfección estética") o Hierro ("Si algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, *no lo será por su valor poético, sino por su valor documental*"¹⁸⁸). En segundo lugar, atacaba el exceso de contenidos con que, en respuesta al formalismo anterior a la guerra civil, pretendían hacer sus poemas los bardos de la nueva estética, y que defendían sentencias como las de Celaya ("En el poema (...) debe haber ideas, aunque otra cosa crean los cantores acéfalos") o Crémer ("para hacer poesía se precisa disponer de un repertorio de ideas claras y no tener mal corazón").

Formalmente, como se ha visto, la estética más crítica dentro de la *Antología consultada*, defendía una expresión directa y clara (en muchos casos se defendía

una expresión que hiciera uso del "lenguaje consuetudinario"), una sobriedad formal que lindaba, en algún caso, con la vuelta al clasicismo, etc. Hierro, en su voluntad de crear una "poesía documental", "de testimonio"¹⁸⁹, defenderá el carácter narrativo y épico de la nueva estética:

Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo; porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. (...) Quizá la poesía de hoy debería ser épica. Entre novela y poesía épica -en el sentido en que interpreto esta palabra- habría la misma distancia que entre periodismo y novela. El periódico cuenta todos los hechos. La novela extracta los más significativos. La poesía registra la huella que en el corazón del poeta dejan unos hechos, los que concretan su tiempo (pág. 106-107).

Esta postura poética meramente testimonial, narrando hechos "que concretan el tiempo" del poeta, y sin proponer una solución a esos "males que nos acechan", es lo que diferencia la poesía testimonial de Hierro de la poesía social, como ha señalado Emilio E. de Torre:

Hierro canta desde el "hoy", el presente. Los poetas sociales denuncian y atacan. Hierro se compadece y se queja con el hombre y desde el mismo nivel; pero él, como "iluminado", puede expresar la realidad a través de la poesía. Los "poetas sociales" dan a entender que tienen soluciones; Hierro no las tiene, como ya hemos visto. Para aquéllos, la denuncia de la injusticia y su solución mediante la revolución marxista son lo principal de su poesía; para Hierro, lo principal es cantar su experiencia dentro de su tiempo, demarcado por su espacio¹⁹⁰.

Si una de las características de la poesía social, en su manifestación más politizada, es querer efectuar algún

cambio en el hombre, y, por lo tanto, su voluntad de lucha política, de plantear soluciones¹⁹¹, no puede incluirse a Hierro dentro de este grupo.

Ya se ha visto el sentido del compromiso político, en una esperanza de solución en el futuro, en las palabras de Crémer y Blas de Otero. Una confianza semejante en que en un futuro no muy lejano se solucionarán los problemas de la sociedad es la que expone Nora, como ya lo había hecho para la concreta situación española en *Pueblo cautivo*, en su poética, enumerando algunos de los temas característicos de la poesía social:

Y la ciudad luego, brusca y dura, y la guerra en seguida, metida por los ojos como a puñetazos, y toda la crudeza y miseria y grandeza de la realidad, junto a una nostalgia infinita, pero jamás del pasado, siempre de lo futuro y desconocido. (...) Si una época de dispersión y descomposición acaba, y empieza otra que tiende a edificar y ordenar, las viejas y las nuevas formas de expresión, los antiguos y los modernos medios de difusión y comunión de ideas y sentimientos, deben ser campo abierto, campo de lucha y de triunfo para la poesía (pág. 150 y 156).

Pero, como ya se apuntó al hablar de *Pueblo cautivo*, el advenimiento de ese futuro liberador de todos los problemas no se dará si no es por la lucha, y la poesía habrá de convertirse en un instrumento de esa lucha por un futuro mejor, tal como lo desarrolla Celaya en su poética:

La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el

mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es (pág. 44).

Frente a la poesía como lujo estético para goce de una minoría selecta, Celaya propone la poesía como instrumento transformador de la realidad, sin lujos y dirigida a la mayoría. Como él mismo escribirá, "La poesía es un arma cargada de futuro".

El tema de la poesía social atravesaba, pues, dividiéndola, la *Antología consultada*, que no era sino el reflejo de un estado de opinión más o menos generalizado en la sociedad literaria de la época. Entre el 17 y el 24 de junio de 1952 se había celebrado en Segovia, en la Universidad de Verano, el Primer Congreso de Poesía, cuyo tema central había sido *La vigencia social del poeta*, denunciando que "en nuestro tiempo y en todo el ámbito europeo, la vigencia social del poeta es parva o nula"¹⁹². Precisamente a combatir esa opinión se lanzaba, como se ha visto, un grupo de poetas en la antología de Ribes. El mismo hecho de que dicho congreso se planteara como tema principal el de la vigencia social del poeta indicaba hasta qué punto la preocupación por la temática social era general en la sociedad literaria de la época. Dos años más tarde, entre el 21 y el 27 de julio de 1954, se celebra en Santiago de Compostela el Tercer Congreso de Poesía, claramente definido ya bajo el signo de la poesía social. Los dos años transcurridos habían servido para que la pólvora de lo social se extendiera

rápidamente y a esta rápida expansión había ayudado, sin lugar a dudas, la *Antología consultada* de Francisco Ribes. Tal como indica Fanny Rubio: "Con excepción de la corriente neosurreal, postistas y grupo *Cántico*, la poesía hegemónica de los años cincuenta, a partir de la *Consultada* es la definidamente realista"¹⁹³.

El grupo catalán de la generación del medio siglo y la polémica en torno a la poesía como comunicación

Desde un punto de vista teórico poético, la década de los años cincuenta se caracteriza, principalmente, por la polémica desarrollada en torno al concepto de poesía como comunicación, que lanzado por Vicente Aleixandre en 1950 en sus aforismos publicados en *Insula* y *Espadaña*, fue defendido por la mayor parte de los poetas de la *Antología consultada* y por la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño en 1952¹⁹⁴. Esta última obra sirvió de acicate para que varios poetas catalanes de la generación entonces naciente, en primer lugar, y, posteriormente, otros poetas de esa misma generación se enfrentaran a dicho concepto, alargando la polémica hasta los primeros años sesenta. Aunque dicha polémica ha sido relativamente desacreditada, desde un punto de vista teórico¹⁹⁵, creo que resulta interesante en cuanto refleja posiciones, con respecto al hecho poético,

intelectualmente enfrentadas y sólidamente defendidas. La superación actual de dichas posiciones no debe proyectarse sobre dicha polémica en su descrédito teórico.

Si bien es verdad que el enfrentamiento entre las concepciones de la poesía como medio de conocimiento y la poesía como comunicación se halla ya en los poetas de la generación del 27, antes de la guerra civil¹⁹⁶, no es menos cierto que el verdadero desarrollo de la polémica entre estas posturas se da a partir de las propuestas de Aleixandre-Bousoño en los años cincuenta, extendiéndose en tres momentos diferentes: un primer momento, entre 1953 y 1955, con los artículos "Poesía no es comunicación", de Carlos Barral, y "Poesía y comunicación", de Jaime Gil de Biedma; un segundo momento, en 1958 con el artículo "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento", de Enrique Badosa; un tercer momento, en torno a 1963 con las poéticas de los autores recogidos por Francisco Ribes en su antología *Poesía última*. En este apartado me ocuparé de los dos primeros estadios del desarrollo polémico para más adelante estudiar la antología de Ribes de 1963.

Dado que tres de los contendientes en dicha polémica (Barral, Gil de Biedma y Badosa) fueron colaboradores de la revista barcelonesa *Laye*, creo que resultará interesante una aproximación a las ideas crítico-

literarias que manejaban los miembros de aquella publicación, así como a su concepción del hecho literario, para, de ese modo, profundizar más en los fundamentos que sostuvieron la citada polémica.

Heredera de las barcelonesas *Estilo* y *Quadrante*, que durante los años cuarenta animaron la vida cultural catalana y en las que habían colaborado (ora en una, ora en otra) José M^a. Castellet, Manuel Sacristán, Francisco Farreras, Alfonso Costafreda, Jesús Núñez, Jesús Ruiz, etc., la revista *Laye* nace en marzo de 1950, vinculada al Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de Barcelona, y se extiende, durante veinticuatro números, hasta comienzos de 1954¹⁹⁷. Parece un hecho claro, según han apuntado diversos críticos, que el nacimiento, desarrollo y muerte de *Laye* estuvieron vinculados más o menos directamente con el mandato de Joaquín Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación y Ciencia, mandato que se iniciaría, precisamente, en julio de 1951, un año y cuatro meses después de la aparición del primer número de la revista barcelonesa. Por otro lado, con la idea programática del ministerio de Ruiz-Giménez de "abrir ventanas al exterior" se relacionará el cosmopolitismo que rezuman las páginas de la publicación, la admiración de sus colaboradores por todo lo extranjero, el nacimiento del mito de la Europa atlántica en la que España se habría de integrar y el rechazo del nacionalismo de cualquier tipo, tanto catalán como

español, que el régimen del general Franco impulsaba en ese momento. De este cosmopolitismo y de la adoración por lo extranjero, repito, en especial lo europeo occidental y lo norteamericano, nace un cierto rechazo hacia lo español, no sólo en cuanto al sistema político, sino también en cuanto a la tradición artística. Porque *Laye*, a pesar de su filiación nominal con los órganos del régimen franquista, es una revista de resistencia intelectual¹⁹⁸ y de severa crítica de los males patrios, lo cual les lleva a enlazar directamente con la generación del 98, de la que se sienten herederos en esta voluntad crítica y europeísta, así como en otros muchos rasgos. Desde un punto de vista intelectual, *Laye* se caracterizará por el cultivo de un pensamiento marcadamente racionalista, que les llevará, por un lado, a enlazar con la generación del 27 (ejemplo del poeta intelectual) y con la figura de José Ortega y Gasset y con su *Revista de Occidente*, de la que, como declarará Gil de Biedma¹⁹⁹, se sentían nostálgicos. Por otro lado, su profundo racionalismo les llevará a rechazar diversos movimientos del pasado, como el romanticismo y el surrealismo, así como movimientos intelectuales contemporáneos, como en cierta parte hicieron con el existencialismo. Consecuencia directa de la tendencia intelectual al racionalismo será, como ha señalado Carme Riera, el cultivo del realismo que los autores de la "Escuela de Barcelona" llevarán a cabo a finales de los

años cincuenta²⁰⁰. Otras consecuencias derivadas de este pensamiento racionalista serán la atracción por el pensamiento filosófico de Heidegger y Sartre, y por el pensamiento crítico de T.S. Eliot.

Tal como ha señalado Laureano Bonet²⁰¹, los veinticuatro números de *Laye* pueden dividirse en dos etapas diferentes. La primera etapa, entre marzo y diciembre de 1950, abarca los diez primeros números de la publicación, en los que pesa más su sentido originario de "boletín" que el de revista cultural e intelectual que los principales colaboradores pretendían darle. La segunda etapa, iniciada con la undécima entrega en febrero de 1951, se aproxima ya desde su formato, y también en su contenido, a la *Revista de Occidente*, y en ella pesa más el carácter de publicación cultural, quedando el sentido de "boletín" relegado. En esta segunda etapa se da un progresivo proceso de culturización e intelectualización de los problemas nacionales y, siguiendo la evolución y progresiva liberalización ideológica del ministerio de Ruiz-Giménez, se intenta comprobar hasta dónde está dispuesto a ceder intelectualmente el régimen político en su nuevo período. Esto llevará a momentos de una gran tensión que darán al traste con el proyecto *Laye* en 1954. Ramón Carnicer²⁰² ha apuntado dos momentos de extrema tensión en la segunda etapa de *Laye*, el segundo de los cuales acabaría con la publicación de la revista. Un primer momento de tensión

lo determinó la publicación en el número dieciocho (marzo-abril de 1952) de "La conciencia de la muerte en la poesía de Miguel Hernández", de Enrique Badosa, resumen de su tesina de licenciatura en la que recuperaba, aunque sin ningún tratamiento político, la figura del poeta muerto en las cárceles franquistas. El hecho es que el artículo de Badosa tuvo una repercusión inesperada y se abrió una crítica general en los medios más adscritos al régimen. Sin embargo, y a pesar de todas las críticas lanzadas, la presencia de Ruiz-Giménez en el ministerio sirvió, según confiesa el propio Carnicer, como protección a Laye en este primer momento de crisis. Apenas había pasado un año desde este primer momento de tensión cuando, en la entrega veintitrés (abril-junio de 1953) Laye dedicó un número extraordinario a otra figura intelectual proscrita por el franquismo: José Ortega y Gasset. Las críticas contra la revista barcelonesa se redoblaron y la protección del ministro Ruiz-Giménez, que comenzaba ya entonces a ver debilitadas sus posturas dentro del gobierno, no consiguió salvarla. El número veinticuatro retrasó su publicación hasta el año siguiente y fue sometido severamente a la censura, eliminándose la parte poética escrita por Blas de Otero. Con esta entrega desaparecería definitivamente la revista.

Desde un punto de vista de análisis y estudio del objeto artístico y literario, Laye se caracteriza por dos rasgos complementarios, apuntados más arriba: un profundo

racionalismo y un sentimiento anti-romántico. Carme Riera ha señalado con respecto a la labor crítica de Barral y Gil de Biedma frente a la crítica española de la época: "lo que más les molesta es la actitud decimonónica de dicha crítica todavía anclada en las teorías románticas, positivas o impresionistas"²⁰³. Esta misma opinión se puede extender a la mayor parte de los colaboradores de Laye, que, desde su profundo racionalismo, emprenderán una batalla contra la crítica impresionista imperante para establecer un tipo de análisis literario lo más científico posible. En este sentido, resultará fundamental, como más adelante se verá, el artículo de Gabriel Ferrater "Sobre la posibilidad de una crítica de arte", que resume y amplía las opiniones del grupo de Laye. Pero no sólo la crítica artística, sino también la literatura y el arte españoles se encontraban en un estadio de desarrollo decimonónico, heredero del romanticismo. José M^a. Castellet apuntaba en "Notas sobre la situación actual del escritor en España": "En general, todo lo que se viene publicando desde el final de nuestra guerra civil parece hacerse todavía bajo un concepto decimonónico de la literatura"²⁰⁴. En ese mismo sentido se expresaba Juan Ferrater en el n^o 22 (enero-marzo de 1953), en su artículo "El habla imposible", donde concluía su análisis del último arte y de los "ismos" contemporáneos con las siguientes palabras: "Que esto es lo que se propone gran parte del arte de nuestro tiempo

no parece difícil reconocerlo. Es la ciénaga donde desemboca el romanticismo"²⁰⁵. Arte decimonónico, arte residuo del romanticismo, etc., tampoco la música romántica se libraba de los ataques de *Laye* y el cronista musical de la revista se hará eco en el número 20 del comentario del maestro Eduard Toldrá, que proponía irónicamente vetar durante dos temporadas a Beethoven en el barcelonés Palacio de la Música. No obstante, Jesús Núñez ya se había manifestado contra la música romántica en el n° 1 de la revista, proponiendo autores de un corte más racional en sus composiciones musicales:

Nombres olvidados por la masa de melómanos wagnerianos y beethovenianos de todo el mundo: Tartini, Scarlati, Vivaldi (...) vuelven a primer plano para liberarnos de los trompetazos geniales de los hombres del siglo XIX²⁰⁶.

Laureano Bonet verá en la selección y traducción del capítulo específico de *Stephen Hero*, de James Joyce, que hizo Juan Ferrater en el n° 23 de *Laye*, un ataque más al romanticismo y una defensa de la estética racionalista de los miembros de la revista a través de la defensa de la estética clasicista que el protagonista lleva a cabo en el capítulo traducido:

En suma, la *paciencia* artesanal, la "poiesis", frente a la pasividad intuicionista del romanticismo: un temple estético (...) palpable en buena parte de los redactores de *Laye*: el propio Ferraté confesará, en frase casi aforística, que un escritor sólo alcanza categoría de maestro cuando consigue saltar de "la simple *intuitio* a la plena *ratio* poética"²⁰⁷.

Y en su ataque al romanticismo, los intelectuales de *Laye* enlazaban directamente, como ya señalé, con los poetas de la Generación del 27, lanzados precisamente, desde la *Revista de Occidente*, por Ortega y Gasset, otro de los mentores del grupo catalán. En este sentido, resultan interesantes los estudios de Gil de Biedma sobre Cántico, de Jorge Guillén, o sobre la poesía de Pedro Salinas ("Pedro Salinas en su poesía", n° 17, pág. 11-19), precisamente estos dos poetas, representantes de la poesía más intelectual de la generación de los años veinte. Por el contrario, las figuras de Rafael Alberti y Federico García Lorca, poetas más "cordiales" que los anteriores, quedarán un tanto olvidadas dentro de *Laye*. También creo que debe destacarse en este ámbito el estudio de José Agustín Goytisolo sobre Vicente Huidobro ("Sobre el rastro poético de Vicente Huidobro", n° 24, pág. 3-9) a cuyo *Creacionismo* atribuye dos caracteres importantes: una intelectualización superadora del romanticismo, que, a la postre, acabará destruyendo la poesía del chileno; un carácter analítico e integrador que hacen de Huidobro un autor europeo. Es decir, Huidobro ejemplifica para Goytisolo la culminación, a través del intelectualismo, de dos de las metas planteadas por el grupo de *Laye*: la superación del romanticismo (en lo que se opone a la visión de Juan Ferrater) y la integración en Europa.

La concepción anti-romántica, tanto del arte como de la crítica artística, que tiene el grupo de *Laye*, nace principalmente de la importancia que dan al lector como elemento constitutivo del hecho literario. Si una parte fundamental del movimiento romántico se había caracterizado, como consecuencia del creciente individualismo, por el culto del *ego*, que en la obra de arte se reflejaba en un culto exagerado del yo del autor, convertido en autor-dios²⁰⁸, José M^a. Castellet declarará en su citado artículo:

Los últimos cincuenta años han representado para la literatura (...) la gradual pérdida de la noción autor-dios. (...) Pues bien, correlativamente a la desaparición del autor de sus libros, el papel del lector creció en importancia. (...) consciente el autor de su nueva situación, cambia radicalmente su posición frente al lector: deja de ofrecerle su obra como un don gracioso, para presentársela como proyecto de trabajo en común. La literatura se oscurece, se indetermina. El lector no puede ya permanecer pasivo (...), sino que la obra le exige para su comprensión un esfuerzo realmente creador (pág. 167).

El lector no es ya un elemento pasivo del *organon* literario, sino que se integra como creador de la obra literaria, su papel resulta ahora fundamental. Así, Juan Ferraté(r), interpretando el pensamiento de Dámaso Alonso en su comentario de *Poesía española* ("Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilístico*", n^o 13, pág. 60-62), habla del lector como "artista":

Podríamos decir que con su publicación la obra se hace autónoma. Lo que el autor ha puesto en ella sigue existiendo, pero sólo en tanto que general. Lo particular, lo más íntimo de ella, tal como se reproduce en la fantasía y conmueve o instruye al lector, contemplador o auditor, a éste pertenece. Como dice Alonso, todo lector es un "artista". Digamos el nuevo artífice de la obra (pág. 206-207).

Algo semejante apunta, negando al mismo tiempo el carácter comunicativo de la poesía, Carlos Barral en su artículo "Temas de *El cementerio marino* en los *Sonetos a Orfeo*", aparecido en el n° 21 (noviembre-diciembre de 1952):

Tal vez esto, llevado al plano del ensayo -la inquisición de cómo la colaboración del lector poéticamente capaz con la múltiple posibilidad del poema puede alcanzar una transfiguración tal (...)- debiera constituir un capítulo de la poética todavía no formulada de nuestro tiempo. Un capítulo especialmente urgente en esta inmediata circunstancia nuestra en que se tiene por definitivo que la poesía ha de ser directamente transitiva y eficaz y se acusa de esteticista a todo modo poético que no cumple con ese cometido de la manera más fácil y tal vez menos segura²⁰⁹.

La obra literaria y artística se define así, debido a la necesidad del lector para completar su ciclo, como "obra en curso", tal como escribe Juan Ferraté(r) comentando *Poesía española*:

Esta (la obra literaria) no se define ya como unidad formal o unidad temática, sino que es una unidad "en curso", que se va realizando en la interacción de todos los significantes y su proyección en un "significado total" único, peculiar, indefinible (pág. 205).

Si la obra literaria se define como una "unidad en curso" y el lector resulta un elemento fundamental en la

creación literaria, por cuanto culmina ese círculo abierto, es evidente que la teoría artística formulada por el grupo de *Laye* tenía que proponer la "multiplicidad de lecturas" como un hecho constitutivo del objeto artístico. Cada lector podrá llevar a cabo, así, una lectura distinta de una obra literaria y todas ellas serán válidas, si se atienen a ese "significado total indefinible" que constituye cada obra. Cada lectura estará condicionada por el gusto personal y por la historia. Manuel Sacristán, comentando *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio (nº 24, pág. 27-31), exponía esta interpretación:

En resolución, todas y cada una de las lecturas diversas que pueden hacerse de una obra con "estratos" o capas distintas son lecturas correctas, siempre que no prescindan de ningún elemento importante del libro. Este no prescindir define y limita aquel poder leer libremente. (...)
En cuanto a la interpretación del valor relativo de las capas, suele decirse que es cuestión de gusto y cuestión histórica, o de generaciones (pág. 320-321).

Según la opinión de Laureano Bonet²¹⁰, el planteamiento de la obra de arte como un sistema de signos "en curso" que se desarrolla por la acción del lector o espectador, procede de la teoría de la contemplación desarrollada por Ortega y Gasset en los *Papeles sobre Velázquez*.

Una teoría y un sistema artístico que dan tanta importancia al receptor, como culminación del proceso creativo, habría de criticar el psicologismo de las teorías interpretativas anteriores. Aquéllas fijaban

excesivamente su mirada en el autor de la obra y consideraban a ésta, principalmente, como una "creación del hombre", por lo tanto, interpretaban que el mayor conocimiento del autor y, por consiguiente, de su psicología, otorgaba la posibilidad de un mejor conocimiento de la obra de arte, de la que acababan por olvidarse. Jaime Ferrán, comentando *Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño (nº 20, pág. 49-56), critica este psicologismo de los estudios literarios, defecto que, según él, supera la obra de Bousoño:

Pues si empiezan a ser corrientes los estudios de psicología de la creación aplicados a diferentes manifestaciones artísticas, en cambio ha quedado, a menudo, totalmente impenetrable la obra literaria como un arcano cerrado, ya que el crítico se acerca generalmente a ella extremando la capacidad receptiva normal de todo espectador medio y procurando exteriorizar su reacción frente al fenómeno artístico; pero la obra literaria, como entidad sustantiva, queda muchas veces lejana de su investigación, permanece virgen y desconocida (pág. 190).

Mucho más radical resulta el pensamiento de Gabriel Ferrater, similar al que su hermano Juan expone en "Aspectos de la obra de arte" (nº 19, pág. 5-10)²¹¹, para quien el conocimiento de aspectos biográficos y psicológicos del autor no sólo no resulta necesario para la interpretación de la obra artística, sino que puede resultar contraproducente, tal como lo expone en "Sobre la posibilidad de una crítica de arte" (nº 23, pág. 27-37):

Si en lugar de considerar la individualidad de la obra en sí, o la individualidad de una aglomeración de obras (...), partimos de la idea de que la obra de arte es "obra de un hombre", y que las obras de un mismo artista son "expresiones de su autor", resultará que abremos volcado sobre la apreciación del arte el tremendo peso de nuestra total e indiscriminada experiencia de la vida, y nuestra apreciación del arte quedará ahogada en generalidades (pág. 227).

Una vez disminuida la importancia del autor de la obra artística en el proceso de creación, la crítica deberá fundarse no en el creador, sino en el objeto creado, al que el crítico se acercará como mero receptor, proponiendo no una lectura única y totalizadora, sino una interpretación entre las muchas posibles. De esta manera, la crítica sufre un proceso de relativización, opuesto al ansia romántica de lograr la unidad primitiva. Gabriel Ferrater expone esta idea en su citado artículo:

Una crítica científica no podrá en ningún caso proporcionar a las gentes lo que más les divertiría: un contacto directo con la personalidad de los artistas, una aprehensión exhaustiva y pormenorizada de sus idiosincrasias. (...) La obra de un artista, si la abordamos con honestidad y sin previas manías, se nos aparece como un complejo de significaciones; vale decir, de remisiones a algo que no es la obra misma (pág. 226).

Una concepción del objeto artístico como un sistema de significaciones independiente totalmente de su autor, llevará, en otra derivación del racionalismo, a una concepción del arte como forma. En este sentido, Laureano Bonet ha resumido parte de la estética de Laye en las siguientes palabras:

Para la gente de Laye el racionalismo entendido como herramienta en manos del artista conlleva, a la par, una defensa del arte que se emplaza a sí mismo como tema, es decir, como "forma" que se autoalimenta una y otra vez, frente a un arte pasivo, en perenne servidumbre a referentes ajenos a su propia naturaleza²¹².

Juan Ferraté(r), que había propuesto la definición de la obra de arte como "unidad en curso", será el que más claramente defina en "El habla imposible" (nº 22, pág. 58-64) la concepción del arte como forma y, en consecuencia, de la obra literaria como mero lenguaje:

El arte humaniza. Es vida humana la que encierra acción y reacción personales, comunión, comunicación y en último término lenguaje. Relacionarse es posible sólo mediante una mutua relación a la verdad; el lenguaje es posible sólo mediante un reconocimiento y aspiración a la verdad. Arte es lenguaje²¹³.

La obra artística, concebida como un objeto independiente de su autor, podrá ser analizada con método científico. La propuesta de una crítica de arte científica es algo que se repite expresamente en muchos de los colaboradores de Laye y que subyace a casi todos los artículos críticos aparecidos en la revista. Frente al impresionismo de la crítica anterior, los miembros de Laye pretenden dar un tono lo más científico posible a sus estudios literarios. Si tanto Jaime Ferrán, en su estudio de *Teoría de la expresión poética*, como Juan Ferraté(r), en "El habla imposible" refiriéndose a *The Withered Branch*, de D. S. Savage, destacan el carácter de análisis científico de estas obras, donde no cabe ni la

impresión, ni "hay lugar para el impropio", será Gabriel Ferrater, en su artículo tantas veces citado, quien, desde un plano teórico, planteará la creación de una crítica de arte lo más científica posible:

No existe un lenguaje crítico que pueda ser aprendido, no existen conceptos acerca de los cuales pueda dialogarse, ni existe una tradición crítica provista de finalidad y orientación. No existe un saber crítico; la crítica no es una ciencia. (...) Entiendo por ciencia, sencillamente, un dominio de convivencia humana en el que sean posibles la *comunicación* y la *instrucción* (pág. 216).

Si, como se vio, su hermano Juan minusvaloraba la intuición en el proceso de creación de la obra artística, Gabriel Ferrater la considerará totalmente ajena a una crítica artística que se pretenda científica:

El requisito básico de todo pensar científico es la eliminación de la intuición; el místico nos comunica su visión con los medios que Dios le da a entender; para el científico, en cambio, sus medios de expresión determinan su objeto. La *realidad* de que la ciencia habla, y el *criterio* de verdad científica, son indiscernibles (pág. 219).

La formulación de una crítica artística científica habrá de fundarse en varios criterios. En primer lugar, una crítica de arte que se pretenda científica habrá de ser analítica, eliminando el criterio de valoración: "una crítica científica no podrá dictaminar acerca del valor de las obras de arte" (pág. 221). Dos razones llevan a rechazar a Ferrater el criterio valorativo en una crítica científica. Por un lado, la conciencia de que todo juicio emitido por una ciencia sólo tiene valor en el presente

("sus juicios serán válidos sólo para el presente") y está condicionado a la evolución histórica de la propia ciencia: "Toda ciencia debe cuidar esencialmente de la historia; no de la historia de sus objetos, sino de su propia historia: de sus garantías de continuidad y permanencia" (pág. 223). Por otro lado, "el juicio de valor es por esencia intuitivo" (pág. 224) y, por lo tanto, tal como ha quedado definido anteriormente, anti-científico. En segundo lugar, como ya ha quedado señalado, una crítica de arte científica habrá de fijar su objeto de estudio en el producto artístico y no en el creador de dicho producto; es decir, habrá de ocuparse de la obra de arte como objeto independiente y no como "creación de un hombre". Por último, una crítica de arte científica habrá de crear una serie de conceptos claros y definidos sobre los cuales desarrollarse, habrá de crear un lenguaje científico:

Podemos decir que el intento de edificar una crítica de arte a partir de abstracciones (...), si se realiza con honestidad epistemológica, tendrá por tarea primera la constitución de un sistema de conceptos bastante bien definidos, bastante simples y bastante ricos para constituir una base de inteligibilidad en nuestro trato con las obras de arte (pág. 229).

Es grande la deuda que guardan no sólo las ideas de Gabriel Ferrater, sino las expresadas por la mayor parte de los colaboradores de *Laye*, con la obra crítica de T.S. Eliot, especialmente con *The use of poetry and the use of criticism*, que en torno a esos años traducía Jaime Gil de

Biedma y que, en 1955, publicará la editorial Seix Barral con el título de *Función de la poesía y función de la crítica*. Anotaré a continuación algunas de estas deudas, que completaré más adelante. En primer lugar, y de un modo general, los colaboradores de Laye se sienten identificados plenamente con la visión negativa que Eliot tiene del Romanticismo, tanto en su versión artística como en sus manifestaciones críticas. El hecho de que Eliot destaque, en su obra crítica, de entre el movimiento romántico, el pensamiento y la poesía de Lord Byron, sin duda el más racionalista e irónico de todos los autores de la primera mitad del siglo XIX inglés, parece ya un ejemplo claro, pero pueden leerse para mayor confirmación las páginas dedicadas en el citado volumen a la obra de Shelley, de entre las que destaco el siguiente párrafo:

The ideas of Shelley seem to me always to be ideas of adolescence -as there is every reason why they should be. And an enthusiasm for Shelley seems to me also to be an affair of adolescence (...). I confess that I never open the volume of his poems simply because I want to read poetry, but only with some special reason for reference. I find his ideas repellent; and the difficulty of separating Shelley from his ideas and beliefs is still greater than with Wordsworth²¹⁴.

Por otra parte, la concepción de la obra de arte como un objeto independiente, que se sitúa en un espacio entre el autor y el lector, que servirá a Gabriel Ferrater para propugnar, como se vio, la posibilidad de una crítica

artística científica, se halla resumida en las siguientes palabras del crítico anglo-americano:

The poem's existence is somewhere between the writer and the reader; it has a reality which is not simply the reality of what the writer is trying to "express", or of his experience of writing it, or of the experience of the reader or of the writer as reader²¹⁵.

Evidentemente, al igual que habían hecho los colaboradores de *Laye*, Eliot derivará de su concepción de la obra literaria como un objeto artístico independiente la idea de que el autor, ante su propia obra, es un mero lector, y no el mejor, y de ahí la idea de la multiplicidad de lecturas de la obra literaria, que ha quedado expresada en las palabras citadas de Manuel Sacristán:

But what a poem means is as much what it means to others as what it means to the author; and indeed, in the course of time a poet may become merely a reader in respect with his own works, forgetting his original meaning -or without forgetting, merely changing²¹⁶.

Y si la obra literaria tiene multiples lecturas, todas ellas válidas, éstas dependerán, como apuntaron Gabriel Ferrater y Manuel Sacristán, por un lado, de la evolución del gusto y, por otro, de la evolución de la ciencia en sí, que sólo permitirá la validez de un análisis en un determinado espacio y tiempo presente. Casi veinte años antes de que lo hicieran los críticos catalanes, Eliot lo había expresado así:

It is that no generation is interested in Art in quite the same way as any other; each generation, like each individual, brings to the contemplation of art its own categories of appreciation, makes its own demands upon art, and has his own uses for art. "Pure" artistic appreciation is to my thinking only an ideal, when not merely a figment, and must be, so long as the appreciation of art is an affair of limited and transient human beings existing in space and time²¹⁷.

Más adelante anotaré algunas deudas más del pensamiento de los críticos catalanes de *Laye* con respecto al de T.S. Eliot, pero creo que queda claramente expuesto que las ideas fundamentales sobre las que se basa la concepción de una crítica científica del arte en el grupo catalán (anti-romanticismo, independencia del objeto artístico, multiplicidad de lecturas y dependencia histórica de la ciencia y de la interpretación) se derivan del pensamiento del poeta anglo-americano, expuesto en su libro de 1933.

Una cuestión interesante, por el desarrollo que tendrá años más tarde, que aparece dispersa en *Laye*, es la del compromiso del intelectual. Como ha señalado Bonet²¹⁸, el tema del compromiso social y político del intelectual es uno de los favoritos entre los colaboradores de *Laye* en las cuatro primeras entregas de la revista. Curiosamente, frente a la posición mantenida por Juan Eugenio Blanco, desde una postura falangista, de defensa del compromiso político del intelectual en "La Política y la Universidad" (nº 1) y en "Más sobre los intelectuales" (nº 4), José M^a. Castellet y Manuel

Sacristán, que más tarde serán los primeros en comprometerse con el marxismo²¹⁹, defienden, respectivamente, que el intelectual y el político personifican "dos formas distintas de vida" ("Política sí, política no. Sobre la traición de los intelectuales", n° 1), o bien que el intelectual no debiera comprometerse ni hacerse "coro" de los acontecimientos políticos de su época ("Antístenes y la policía política", n° 3). El primero evolucionará en su pensamiento y acabará proponiendo un compromiso social del escritor en su artículo "Notas sobre la situación actual del escritor en España":

El escritor no puede olvidar que el aceptar y servir su vocación no sólo le impide inhibirse, sino que le obliga a tomar partido ante la realidad para llevar a cabo la misión que, por su misma aceptación, le viene impuesta, y que no es otra que la de procurar para sí y para el lector de su obra la plena libertad personal, su total liberación espiritual (pág. 175).

La postura de Castellet se había acercado en un plazo de dos años a las posiciones sostenidas por Jean Paul Sartre en su *¿Qué es la literatura?*, donde el existencialista francés abogaba por el escritor *engagé*. Sacristán, por su parte, criticaba en el último número de *Laye*, a partir de su comentario de *Alfanhuí*, la postura del poeta social y comprometido, que empezaba a aparecer entonces:

El autor del *Alfanhuí* puede construir un tema opaco (y con ribetes morales y sociales), con intensa verdad (...); y lo hace, al propio tiempo, con extraordinaria pureza artística -cosa que no logra

casi nunca el llamado "poeta social", o "poeta comunicativo", o también "poeta engagé". Con todo su preciosismo literario, las páginas recién citadas son más eficaces, incluso moralmente, que cien poemas interminables sobre los parias y el hambre (pág. 326).

El tema de la poesía social estaba candente y desde *Laye* no se comprendía el olvido formal al que muchos poetas estaban sometiendo su obra en beneficio de un supuesto acercamiento a las mayorías.

En *Laye* se habían cimentado las bases del pensamiento crítico que había de enfrentarse a partir de 1953, en las voces de Barral, Gil de Biedma y Badosa, a la propuesta de la poesía como modo de comunicación que habían lanzado Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño años atrás. Los artículos de los tres autores catalanes no eran sino la culminación de una teoría literaria que se había venido fraguando y que aún se estaba fraguando en la revista barcelonesa. Es curioso señalar cómo, antes de la publicación de "Poesía no es comunicación" (nº 23, pág. 23-26), de Carlos Barral, la obra crítica de la escuela estilística española había recibido un excelente tratamiento dentro de *Laye*: Juan Ferraté(r) había comentado en el nº 12 el estudio de Carlos Bousoño sobre la poesía de Vicente Aleixandre y en el nº 13 *Poesía española*, de Dámaso Alonso; por su parte, Jaime Ferrán había destacado la misma *Teoría de la expresión poética*, de Bousoño, que criticarían Barral, Gil de Biedma y Badosa, con las siguientes palabras:

La alta calidad del estudio científico abordado permite a Bousoño entrar en zonas de estudio que nos revelarán multitud de problemas ante los cuales se había detenido la investigación estilística (pág. 197).

En 1950, las revistas *Insula* y *España*, en sus números correspondientes respectivamente a noviembre y diciembre, reproducían una serie de aforismos de Vicente Aleixandre en los que el poeta de la generación del 27 definía la poesía como comunicación. A continuación reproduzco algunos de aquellos aforismos, en los que se trata exclusivamente el tema de la comunicación:

El poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana.

*

Toda poesía es multitudinaria en potencia, o no es.

*

El poeta que al fin se decide a escribir para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino.

*

La poesía no es una diosa exenta. Solo sobrevive en cuanto sirve a los hombres.

*

La Poesía no es cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación.

*

Hay muchos modos de tener conciencia de un destino común. Uno de ellos es la poesía²²⁰.

Por otra parte, en un artículo-entrevista fechado en 1951 que lleva por título "Poesía, comunicación", escribía Aleixandre las siguientes máximas: "Ponga usted que la poesía, más que de belleza, parece cosa de comunicación. (...) La poesía es una profunda verdad comunicada"²²¹. Sin embargo, tal como indica Carme Riera, antes que Aleixandre, había sido Gabriel Celaya quien, en una

conferencia pronunciada en enero de 1950 con el título de "El arte como lenguaje", había expuesto la fórmula del arte como comunicación:

El arte es comunicación. No hay arte sin dos hombres concretos y precisamente distintos: El autor y el espectador. La presencia de ambos es igualmente indispensable. El arte, en efecto, no está encerrado y como enjaulado en las obras de arte. Pasa a través de éstas como una corriente. Consiste precisamente en ese pasar trasindividual, en este movimiento retenido pero palpitante que las anima, en ese ser del autor y del espectador uno para otro y en el otro: en ese salir de las fronteras individuales para lanzarse a la búsqueda de un hombre, de un tiempo y de un lugar cualesquiera que nos confirme y nos revele²²².

Como se vio, el mismo Celaya repetirá dos años más tarde, en la *Antología consultada*, su definición de la poesía como "pasar trasindividual"²²³. También ha quedado visto el éxito que, en todos los sentidos, tuvo la fórmula "poesía es comunicación" entre los poetas recogidos en la *Antología consultada*. Contra estos poetas, en primer lugar, a través de la refutación de la fórmula presentada, como dirá Barral, con un "contorno científico", por Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, irá dirigido el ataque de los poetas barceloneses. En la primera edición de la obra de Bousoño se definía de la siguiente manera el acto lírico:

Designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (...) previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis, a la que se añade, secundariamente, una cierta dosis de placer. (...) La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento (...) y en su etapa postrera, un

acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás hombres²²⁴.

Creo que no se ha resaltado suficientemente la estructura de manifiesto poético que sostiene el artículo de Carlos Barral "Poesía no es comunicación", aparecido en el n° 23 de *Laye*, aunque considerarlo simplemente como un manifiesto generacional sería restrictivo y falsificador, por cuanto podría llegar a negar el convencimiento profundo de Barral de que la poesía no es comunicación²²⁵. Comienza su exposición Barral señalando el descrédito de la poesía inmediatamente anterior, y denunciando su caducidad, su fosilización y su academicismo; al mismo tiempo, esta poesía académica queda exactamente delimitada por dos fechas, referidas al nacimiento de sus autores²²⁶:

Resulta evidente en nuestros días no sólo que el renacimiento de la lírica ha perdido vigor en los nombres más estrictamente vigentes, sino que las circunstancias nuevas lo han detenido en una zona sin relieve que el lector habita con cierto aburrimiento. Mejores o peores, los poetas de la generación hoy dominante (nacidos entre 1906 y 1921, según nuestra cuenta), han dado lugar a una concepción viciosa y regresiva de lo lírico que baña la mayor parte de su obra y un sector importante de lo que debiera ser vanguardia más joven (pág. 148-149).

La característica teórica de este "academicismo dominante" será la concepción del acto lírico como medio de comunicación, y todas las consecuencias que de ello se derivan:

Y todo ello implica la existencia de una serie de fantasmas teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa (pág. 149).

Frente a este grupo dominante de poetas, que coinciden aproximadamente en fechas de nacimiento con los incluidos en la *Antología consultada*, se alza un grupo de vanguardia marginal que se anuncia como reformador de ese estado poético dominante, se proclama la ruptura (otra de las características de la "estructura del manifiesto") con la situación inmediatamente anterior, declarándola como una vía muerta: "Pero tal vez es éste un período que termina en la nueva generación literaria española" (pág. 152). Precisamente la "nueva generación literaria española" es la que forman los nacidos a partir de 1921, es decir, la generación de Barral y de sus compañeros de la revista *Laye*. Esta nueva vanguardia artística se fundará en la negación teórica de las bases de la generación inmediatamente anterior y en la búsqueda de una nueva tradición. El primer paso de negación de los presupuestos teóricos de la generación anterior es el que se lleva a cabo en el artículo que comento, al negar el concepto de "poesía como comunicación". Pero obsérvese que, antes de la negación teórica, ha habido un estadio de simplificación: se ha identificado toda la poesía de la generación anterior bajo el concepto de "poesía como comunicación", para posteriormente negarlo. Sin embargo, las tendencias de la nueva vanguardia no quedan aunadas en un solo concepto (que bien podría haber sido el de

"poesía como conocimiento"), sino que quedan completamente abiertas y definidas tan sólo por su negación de lo anterior. Frente a la poesía inmediatamente anterior, la nueva vanguardia enlaza con una tradición, representada por los poetas de la generación del 27, cuya riqueza de obra contrasta con el empobrecimiento de ese momento:

Eran demasiado aéreas sin duda las raíces del renacimiento de la poesía en la vida literaria española, cuando la geneación de poetas que la nutría fue arrancada de ella por el accidente histórico de la guerra civil. Las voces secundarias o no maduras que la substituían precipitaron en su forzosa convergencia la polarización y el crítico empobrecimiento de aquel breve apogeo que tan sólo hoy mantienen sus miembros diseminados, y que se abre como posibilidad a la joven generación (pág. 148).

De esta manera, la joven generación se declara heredera directa de la diversidad poética ("Las poéticas singulares de cada una de las grandes figuras de la anteguerra se desarrollaban independientemente") que practicasen los autores del 27 (generación cuyo desarrollo se vio truncado por la contienda civil y que los jóvenes continúan) y que contrasta con la "monotonía que de libro a libro se contagia" entre los poetas de la generación inmediatamente anterior.

El cuerpo central del artículo de Barral se dedica a negar "la más estricta formulación" que hace Bousoño del concepto de poesía como comunicación, sin atacar "el cuerpo de su teoría". La negación de dicho concepto es

radical y nace de la negación de una concepción previa, explícita en la definición de Bousoño: Barral no admite que a la hora de escribir un poema exista un conocimiento previo de la materia poética que va a hallar cuerpo en el texto.

Queda claro, pues, que la comunicación supone la preexistencia al poema de un contenido psíquico (...), que pudiera ser explicado idiomáticamente y que es transmitido, por medio de una manipulación estética de la lengua, al lector en el acto de la lectura. De tal modo, que se establece una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento substancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieren, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba (pág. 150).

De ser el acto lírico como supone Bousoño, los contenidos expresos en el poema "vendrían condicionados por su cualidad de tales contenidos conocidos antes del poema" y estos conocimientos previos determinarían tanto la forma como la estructura del texto. Tal como Barral deduce de las palabras de Bousoño, de ser como este último plantea el acto lírico, sería ese conocimiento previo el elemento fundamental del poema que podría expresarse de cualquier otra manera, incluso de forma no poética, resultando secundarios tanto la formalización de ese conocimiento en el lenguaje como su modo de expresión. Los poetas barceloneses se basarán en una máxima de Eliot para negar esta formulación: no es ese conocimiento previo (si es que existe) lo que comunica el poema, sino que, de

comunicar algo, el poema se comunica a sí mismo: "If poetry is a form of "communication", yet that which is to be communicated is the poem itself, and only incidentally the experience and the thought which have gone into it"²²⁷. De forma contraria a Bousoño, Barral, negando la posibilidad de ese conocimiento previo a la existencia del poema, opina que "El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe" (pág. 151), y que este contenido, del cual se deriva un conocimiento no *a priori*, sino *a posteriori*, "es el resultado de la confluencia de la vida interior del poeta con la posibilidad infinita del idioma, obrada por la voluntad de crear" (pág. 151). De esta manera, el poema resulta ser un hecho "autónomo" con respecto a todo conocimiento anterior del autor, en el que "las vivencias que lo alimentaron se organizan con elementos sobrevenidos del campo del medio expresivo según una ley que no pudiera prever y formando una estructura totalmente inédita" (pág. 151). Así, el lenguaje recupera su verdadero valor en la creación poética, perdido, según Barral, en la concepción bousoniana al ser considerado como mero "transmisor de emociones previas". Sin embargo, Bousoño no estaba muy lejos, en la primera edición de su obra, de la concepción expresada por Barral; la imprevisibilidad del desarrollo de la emoción previa en el poema, el poder generador del lenguaje a la hora de la creación lírica y

la autonomía del objeto artístico con respecto a su autor se hallan presentes en el siguiente párrafo:

El poema en su desarrollo no suele transmitirnos algo fijo e inalterable, sino la fluencia de un rico y complejo contenido del alma. Misteriosamente, son las palabras mismas del poema las que originan esa fluencia: el primer sintagma lírico actúa como la piedra que, arrojada a un estanque, provoca un movimiento de ondas concéntricas. (...) El poeta, cuando aún no ha logrado esa maestría o principio de maestría que sólo la experiencia lírica concede, suele desconocerla, y pretende escribir sólo lo que de un modo previo se ha propuesto como meta de su creación. No sabe aún que un poema, en su tejido último, es algo imprevisible, porque lo es la fluencia psíquica que lo determina. Que la obra se independiza, en cierto modo, de quien la concibe²²⁸.

Resulta incluso difícil discernir claramente los límites entre "la fluencia de un rico y complejo contenido del alma", de que habla Bousoño, y la "vida interior del poeta", de que habla Barral.

Otra de las consecuencias que se derivan, según el crítico catalán, de la existencia de un conocimiento previo que transmitir en el poema es el hecho de que quedaría negada la posibilidad de hacer múltiples lecturas de un texto literario, algo que se había venido defendiendo teóricamente desde las páginas de *Laye*. Si existe un contenido previo y único anterior a la existencia del poema y éste se transmite íntegro a través de él, el objeto literario sólo tendrá una significación, una lectura, que el lector habrá de captar:

La poesía no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema al que

atribuir la forma de esos presuntos contenidos, ni si éstos existiesen, bastaría el procedimiento lírico a transmitirlos con todas las características individualizadoras. Si se pudiese hablar de significados del poema, éste, en cada lectura, resultaría de manera más o menos total, según fuese, pero necesariamente, *transignificado* (pág. 151).

El valor plurisignificativo del poema implica, pues, para Barral, la multiplicidad de lecturas, y hace de cada una de ellas un acto de creación, como se había teorizado en Laye, que niega, desde su punto de vista, la teoría de Bousoño: "La lectura poética consiste en un verdadero acto poético, como el del creador, si bien de otro signo con relación al poema" (pág. 151).

Apenas si queda esbozada, en el artículo de Barral, una concepción poética alternativa y opuesta a la bousoniana que pudiera situarse bajo el rótulo de "poesía como conocimiento". La función de "manifiesto" del citado artículo finaliza en la negación de los presupuestos teóricos anteriores, pero no es su voluntad presentar a la nueva vanguardia bajo una actitud unificada, que no sea la de negar lo inmediatamente anterior. Sin embargo, Barral apunta algunas líneas, en esta concepción de la poesía como conocimiento, que, primero Gil de Biedma, y, más tarde, Badosa, Valente y Claudio Rodríguez, se encargarán de exponer *in extensu*:

Pero además tal idea de la poesía distrae el problema del conocimiento poético, que apareciendo aquí como una instancia previa al hecho expresivo, al hecho estético, queda envuelto en la sombra - exterior en este caso a la poesía- de la vida anímica del poeta. Con lo que se olvida una dimensión unitaria del pensamiento de nuestra época

que tiende a sintetizar el conocimiento y la expresión estéticas en un acto sólo del espíritu, tan único en el laborioso proceso de la poesía sometida a un torturado control intelectual, como en la mecánica espontaneidad del superrealismo (pág. 150-151).

Así pues, tal como apunté, Barral deriva del acto lírico un conocimiento *a posteriori*, que nace de la confluencia en el poema de la "vida interior del poeta" y la acción generadora del lenguaje.

Queda todavía una última cuestión por aclarar con respecto al artículo de Carlos Barral: ¿cuál fue la causa profunda que motivó la redacción del artículo?, ¿por qué si el concepto de poesía-comunicación había sido ampliamente difundido por Aleixandre antes que por Bousoño se atacó a éste en lugar de criticar al poeta del 27? Algunas respuestas a estas cuestiones las da el propio poeta catalán al recordar el efecto que le produjo la lectura de *Teoría de la expresión poética*:

Ese nacionalismo de la formación y de la información literarias, podía llegar a ser muy irritante. (...) El libro de Bousoño me parecía un híbrido compuesto de una mitad de excelentes observaciones sobre procedimientos poéticos expresadas en un lenguaje preestructuralista, tributario de una buena lectura de Saussure, y de una primera parte sumamente ingenua, una infantil teoría romántica del conocimiento poético, que lo ignoraba todo menos Ortega e indirectamente sus fuentes históricas y evidentemente no literarias. Pero aparte de la boba teoría de la función poética, lo que a mí me alborotaba era la total ausencia en el ejemplario de muestras de poesía no castellana y la absoluta falta de referencias a las grandes experiencias poéticas no españolas de las que, en cambio, dependía directamente mi vocación, y yo creía que la de todos los demás aspirantes a poeta²²⁹.

Así pues, Barral encontraba en la *Teoría...* de Bousoño dos de los rasgos que más se habían criticado a lo largo de la historia de *Laye*: el excesivo nacionalismo cultural, que llevaba, según aquellos autores, a ignorar todo lo que se producía fuera de nuestras fronteras; la fundamentación romántica de la concepción poética expuesta por Bousoño, que se oponía a la tradición racionalista de los colaboradores de *Laye*. La primera acusación hallará eco en las siguientes palabras de Jaime Gil de Biedma, en su *Diario del artista seriamente enfermo*, al comentar la segunda edición de *La poesía de Vicente Aleixandre*:

Un trabajo excelente, y por eso mismo resultan más irritantes sus esporádicas evasiones hacia el total y aéreo despiste, consecuencia casi siempre de un inconfesado desinterés por todo lo que no sea poesía española²³⁰.

Las siguientes ediciones de la *Teoría...* de Bousoño irán incorporando una casuística que tiene en cuenta a numerosos autores extranjeros. Por otro lado, la acusación de romanticismo a la concepción poética expuesta por Bousoño, será algo que se repita, como se verá, en "Poesía y comunicación" de Gil de Biedma, y en el mismo artículo de Barral, donde se habla de dicha concepción como lastrada de "sedicente romanticismo" y deudora de "un credo poético anterior al simbolismo". Sin embargo, la teoría expuesta por Barral también parece

heredera del romanticismo, tal como lo ha expuesto José Luis García Martín:

Parece así participar Barral de una arcaica concepción del poeta en la que éste es un mero transmisor de un fluido cuyo origen desconoce. El reproche de "sedicente romanticismo" se le puede, pues, aplicar al propio Barral²³¹.

Aún quedaría pendiente la cuestión de por qué el ataque se dirigió contra la figura de Bousoño, cuando el verdadero creador de la concepción poesía-comunicación, como reconocen todos los autores que entran en la polémica, es Vicente Aleixandre. En primer lugar, podría señalarse el respeto que a estos autores les merece la figura de Aleixandre, cuya obra anterior a la guerra lo enlazaría con un tipo de poesía bien distinto al que se proponía con la fórmula poesía-comunicación; en este sentido, son de destacar las palabras de Barral con respecto al poeta del 27:

Yo insistía, por ejemplo, con una falta de tacto ejemplar, en mi escaso entusiasmo por *Sombra del Paraíso*, el libro en que se cifraba su reputación por aquellos años, y en mi decidida preferencia por los libros surrealistas, por *La destrucción o el amor* y *Espadas como labios*²³².

Por otro lado, Bousoño representaba, como poeta, a la generación inmediatamente anterior, aquélla que había quedado recogida en la *Antología consultada*, y, de esta manera, atacándole a él, se atacaba indirectamente a la poesía de dicha generación, en una cuidada elaboración del manifiesto poético. Así lo ha expuesto Fanny Rubio:

Pero el rechazo que la nueva generación hace del concepto de la poesía "como comunicación" no va contra el realismo, sino contra ciertos poetas realistas que identificaron el acto creador con la formulación o expresión -o comunicación- de contenidos previamente -e intencionalmente- conocidos por el autor²³³.

Dos años después de la aparición de "Poesía no es comunicación", era Jaime Gil de Biedma quien se incorporaba a una polémica más "de grupo que de autores individuales"²³⁴, con el artículo "Poesía y comunicación", que se reproducía prácticamente idéntico en el prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*²³⁵. Apuntaba Jaime Gil, como Barral, el origen romántico de la concepción del hecho poético como comunicación: "La idea de que el arte es comunicación se remonta a los albores del Romanticismo" (pág. 24). Para, a continuación, pasar a distinguir al menos tres tipos distintos de comunicación poética: la comunicación como transmisión poética, la comunicación "en magma" o inconsciente y la autocomunicación o comunicación como conocimiento. El primer tipo de comunicación, la transmisión, queda definido en las siguientes palabras:

Para quienes entienden la comunicación a la manera de Tolstoi ("evocar un sentimiento que uno ha experimentado, y, una vez evocado, transmitirlo por medio de movimientos, líneas, colores, sonidos o palabras, de modo tal que los demás experimenten el mismo sentimiento"), el poema se limitaría a transmitir, sin configurarla, una emoción vivida por su autor; lo que se produce no es propiamente comunicación sino transmisión (pág. 26).

Esta concepción de comunicación es la que, según Gil de Biedma, expone Bousoño en su *Teoría...*; pero a esta concepción se le puede hacer una objeción que, según el poeta catalán, ya había apuntado Wordsworth: lo que el poeta transmite no es la experiencia de la emoción, sino su contemplación. De esta manera, basándose en ideas de Eliot ("lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético"), Jaime Gil escribe:

Pero lo que un poema transmite -suponiendo que, en efecto, algo transmita- no es una compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica. Por eso, por ser una representación, puede el poeta previamente conocerla como formando un todo, una síntesis. De otra parte, es más que dudoso que la lectura de un poema consista en revivir emociones idénticas a las experimentadas por su autor, no importa si en el curso de su vida ordinaria o en el trance estricto de la composición (pág. 27).

Aún plantea el poeta barcelonés otra objeción a la tesis bousoniana:

Desde esa perspectiva, el inconveniente de toda concepción de la poesía como transmisión reside en olvidar que la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie real en particular, puesto que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias sólo entran en el poema (...) en tanto que contempladas, no en tanto que vividas (pág. 26-27).

Así pues, en resumen, la tesis de la poesía como comunicación-transmisión resulta improbable por tres causas, que afectan a los tres elementos fundamentales de toda comunicación (autor, mensaje, lector): 1º) identifica autor y personaje poético; 2º) pretende que lo

que se comunica es la emoción experimentada por el autor y no su representación; 3º) pretende que el lector revive la emoción (experimentada o contemplada) del autor en el momento de la creación. En el fondo de estas objeciones se encuentra algo que subyace en el pensamiento de Eliot, y que sostiene la diferencia entre las "emociones experimentadas" y las "emociones representadas", y es que, si "lo que un poema comunica es el poema mismo", las posibles emociones que un poema transmita, serán de distinto orden que las emociones experimentadas por su autor, serán emociones de orden estético, únicas emociones que el poema tiene posibilidad de transmitir²³⁶.

Un segundo tipo de comunicación es aquella que transmite "estados anímicos en magma" y que halla forma extrema en la poesía surrealista:

La poesía surrealista es, efectivamente, comunicación, porque se limita a expresar estados anímicos en magma, que si bien poseen signo afectivo no han llegado aún a constituirse en representaciones objetivadas y concretas, poseedoras de sentido por sí mismas (pág. 28).

Este tipo de concepción poética, que Bousoño define en *La poesía de Vicente Aleixandre*, se aproxima a la idea de Barral, pues en ella "el poema no es un mero vehículo transmisor" y el lenguaje adquiere un valor generador a la hora de la creación:

Acaso el autor opere a partir de personales emociones y experiencias suyas, o de formalizaciones

temáticas y conceptuales que se incorporarán a la obra en tanto que presupuestos, pero todo ese material se organiza de manera imprevista, según leyes instantáneas, y es decisivamente modificado por los elementos lingüísticos y formales (pág. 27).

Tanto en el primer caso, en el de la poesía como transmisión, como en el segundo, en el de la poesía como comunicación inconsciente, se mantiene la idea de la existencia de un conocimiento previo a la actividad creadora, de un conocimiento previo que el poema comunica: en el primer caso, el contenido conocido previamente será un contenido preciso y el poema se convertirá en su mero vehículo; en el segundo, el contenido previo resultará más impreciso y, en consecuencia, será informado y modificado por los elementos lingüísticos.

El tercer tipo de comunicación poética que distingue Gil de Biedma es aquel en el que "el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo" y se produce cuando "es el poema en curso quien orienta y conforma la emoción; (...) ésta no es origen, sino consecuencia que existe sólo en función de él y que no puede existir sin él" (pág.28). Es decir, en este caso, no existe ningún tipo de conocimiento previo a la actividad creadora, sino que se da un conocimiento *a posteriori*: "Ciertamente que los materiales que entran en el juego estaban latentes en el poeta; pero el poema los trae a la conciencia, los polariza, y les concede un valor operacional que los hace inteligibles" (pág. 28). En este caso, la comunicación

que el poema logra es una autocomunicación, o una comunicación de un conocimiento sólo posible a través del poema, y, como quería Barral, sólo efectivo una vez concluido el poema.

Gil de Biedma propone conciliar los tres tipos de comunicación, presentes en distinto grado en el poema, aunándolos, bajo el pensamiento de Eliot²³⁷, en un tipo único de *comunicación estética*: "Acaso pudiera hablarse, en última instancia, de una mera comunicación estética: lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de virtualidad propia" (pág. 29). Por otro lado, dentro de la tradición del pensamiento crítico de Laye, destaca el valor del acto de lectura, como un acto de creación: "El acto de lectura es también un acto creador, y la emoción poética puede tener para el lector un valor muy distinto del que tuvo para el poeta" (pág. 29). Pero ninguno de esos tres tipos de comunicación previamente definidos, ni el contacto efectivo entre poeta y lector, definen, en su parcialidad, el acto poético, puesto que de hecho se hallan presentes en otros tipos de actos lingüísticos no poéticos. Así pues, a esos tres tipos de comunicación presentes en el poema habrá de unirse una "intención formal", es decir, "la voluntad, por parte del poeta, de hacer un poema -y, correlativamente, la voluntad por parte del lector de leer un poema- es lo que finalmente constituye a éste en cuanto tal" (pág. 29). De esta manera, Gil de Biedma se sitúa, aparentemente en un

tono conciliatorio, entre las posturas de Barral y Bousoño, aceptando que tanto la comunicación (Bousoño), como la voluntad de forma (Barral) son elementos constitutivos del poema:

La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de comunicación en todo poema; hay una mínima voluntad de forma -una voluntad de orientación del poema- en el poeta surrealista (pág. 30).

Dos años habían bastado para limar los elementos de "manifiesto" y la radicalidad característica de este tipo de escritos presentes en el artículo de Barral. El tono conciliador se desprende del final del texto de Jaime Gil, un tono conciliador que contrasta no sólo con el texto de su amigo, sino también con el resto de su propio artículo, que niega encubiertamente las posturas de Bousoño.

Un año más tarde, vuelve Jaime Gil de Biedma, en su *Diario del artista seriamente enfermo*, a enfrentarse con las opiniones de Bousoño, en una reflexión nacida a partir de la lectura del artículo "La poesía como género literario", que este último había publicado por entonces. Se radicaliza el poeta catalán en una postura defendida desde las páginas de *Laye*, el valor creador del acto de lectura, para fijar en dicho acto de lectura lo verdaderamente característico y determinante de la creación poética: "Desde ese punto de vista, poesía es el

poema en tanto que asumido en la lectura"²³⁸. Según esta concepción, el estudio que Bousoño hace de la poesía resulta parcial, pues sólo atiende al "punto de vista del poeta", es decir, a la expresión poética. Para Jaime Gil, el estudio del acto poético requeriría un análisis en tres partes, de las cuales sólo una es estudiada por Bousoño: "un estudio de la expresión poética -que Bousoño hace muy bien-, un estudio de la experiencia lectora y un estudio de la relación en que ésta se encuentra, mediante el poema, con respecto a aquélla" (pág.126). Desde el punto de vista de la expresión poética, no existe diferencia esencial, como quiere Bousoño, entre un soneto de Shakespeare y la frase "eres un burro", pero sí la hay desde la perspectiva del lector-receptor: "resulta indiscutible que entre leer un soneto y que me llamen burro no existe ninguna afinidad" (pág. 127). ¿Qué es lo que diferencia ambas expresiones en la recepción?

¡Eres un burro! responde a una relación cuyos términos, injuriador e injuriado, se encuentran el uno para el otro determinados por una cierta situación de hecho, que es previa a la exclamación. *¡Eres un burro!* expresa esa situación concreta, y en su expresión se agota. En cambio, las situaciones de hecho de que parten poeta y lector son diversas; sólo el poema, según es leído, les pone en relación al crear una tercera y muy especial situación de hecho, definida por los términos lector y poeta, de la cual el poema, siendo previo a ella, es sin embargo la forma o expresión. Pero el poema no se agota en esa expresión, por una razón sencilla: porque uno de los términos, el lector, estaba por definición indeterminado al momento de escribirse el poema, y sólo se determina en el acto mismo de lectura. Incluso una misma persona puede ser, en el curso del tiempo, diferentes lectores del mismo poema (pág. 127).

Es decir, lo que define y condiciona, según Gil de Biedma, el acto poético y lo diferencia del acto de habla normal es la indeterminación tanto del lector-receptor como de la situación de hecho en que poeta y lector se relacionan; situación y lector sólo se determinan, a partir del poema, en el acto de lectura, resultando diversa de las situaciones particulares de que parten poeta y lector. De esta manera, el acto de lectura resulta completamente independiente del acto creador y el objeto artístico se constituye como autónomo con respecto a su autor. Sólo así, la relación entre poema y lector, el acto de lectura, no se agotará en la mera expresión poética, y el objeto artístico resultará susceptible de diversas lecturas.

Pero el acto de lectura no sólo determinará la situación y el interlocutor del objeto artístico, sino que condicionará directamente el acto creador, constituyéndose así como lo definitorio del poema:

Pero cuando escribo un poema, sé que el destinatario de mi actividad es el lector: alguien que sólo se determinará dentro de una situación de hecho, el acto de lectura, que es posterior a mi expresión. Un poema es una letra a la vista, sin plazo fijo de vencimiento.

Esto explica el porqué y el para qué de las convenciones literarias. Mi manera de expresarme viene a la vez condicionada por aquello que quiero expresar y por aquel a quien quiero expresárselo (pág. 128).

Ahora bien , si, tal como indica Jaime Gil, el acto creador está condicionado por "aquel a quien quiero

expresárselo", ¿no cae su concepción, en este punto, en lo mismo que critica en la hipótesis de la poesía-comunicación? Según la concepción del poeta catalán, no existiría en el acto poético un conocimiento previo, pero la creación del objeto artístico quedaría condicionada por la presencia del lector. Ahora bien, como el propio poeta explica, esta presencia del lector es tan sólo formal y convencional, y, por lo tanto, el receptor sigue quedando indeterminado:

Las convenciones literarias, los géneros, permiten a poeta y lector situarse previamente en una tierra de nadie, convertirse en el poeta y el lector, o sea, en los dos términos formales de toda realción literaria (pág.128).

De esta manera, concluye Jaime Gil, como quería Eliot ("The poem's existence is somewhere between the writer and the reader"), situando el acto poético en un lugar distinto al del emisor y el receptor:

Una expresión del habla sólo es poesía para quien, por estar fuera de la situación de hecho que define, se encuentra indeterminado con respecto a ella. (...) La expresión poética por sí sola no define a la poesía: es necesario que alguien se sitúe ante ella de un modo especial (pág. 129).

Subyace a este pensamiento algo que el propio autor había expuesto en el prólogo al ensayo de Eliot: la intención formal. Es decir, para que se produzca el acto poético no sólo es necesario que exista una voluntad de escribir un poema por parte del autor (expresión poética), sino la

voluntad por parte del lector de leer un poema, sin la cual el poema no existiría.

De ese mismo año, 1956, data una carta a Carlos Bousoño, recogida también en el *Diario...*²³⁹, en la que se justifica Gil de Biedma por las ideas expuestas en otra anterior en la que discrepaba del pensamiento de Bousoño. Los párrafos de esa carta anterior recogidos en esta última parecen indicar que aquélla exponía los mismos razonamientos que el autor apuntó en su *Diario...* y que he comentado. Nada nuevo se añade en esta carta, salvo el tono conciliador de estas palabras: "Ninguno de los dos enfoques (el de Bousoño y el de Gil de Biedma) anula al otro, ya lo sé: al contrario, se complementan" (pág. 144).

En 1958, otro de los colaboradores de la revista *Laye*, Enrique Badosa, entraba en la polémica desde las páginas de *Papeles de Son Armadans*²⁴⁰. Partía el escritor catalán de la idea de que "el arte es un medio de conocimiento" y atribuía "a la poesía la más importante calidad de medio de conocimiento artístico" (pág. 32), puesto que "la poesía utiliza la más intelectualmente significativa de las formas sensibles: la palabra" (pág. 33). Establecida como una forma de conocimiento, la poesía se asemeja, en este sentido, a la filosofía, pero de ella se distingue en dos aspectos fundamentales: "La filosofía se interesa preferentemente por la esencia, y el filósofo especula. La poesía se interesa más por la

existencia, y el poeta intuye y crea" (pág. 36). De esta manera, mientras la filosofía se establece como un *método* de conocimiento, la poesía es un *medio* de conocimiento, es decir, "tiene el don de procurarnos un conocimiento de las cosas basado en el particular uso lírico del lenguaje" (pág. 39). Por lo tanto, el "uso lírico del lenguaje" será uno de los aspectos capitales del conocimiento poético, "en fusión dinámica con una realidad existencial" (pág. 41), y, en consecuencia, el poema no podrá ser ni substituido ni parafraseado:

El símbolo-poema no admite ni substitución ni paráfrasis, so pena de dejar de ser él mismo; ni reducción a otra expresión idiomática que la que es. El símbolo-poema es trascendencia de lo verbal, conocimiento poético mismo (pág. 42).

Así, el poema se define de la siguiente manera:

Considero el poema como un símbolo ("combinación de todos los elementos técnicos y espirituales") en fusión dinámica con una realidad existencial, al que se incorpora el lector en el acto de la lectura y siempre que tiene la vivencia de esta lectura presente en el espíritu. En este sentido, ya se explicaría que la poesía sea medio de conocimiento (pág. 41-42).

Aunque para Badosa el "acto de lectura" resulta también importante, no es, sin embargo, definitorio del acto poético, como lo era para Gil de Biedma, puesto que lo principal, el conocimiento poético, se produce en el poema, y sólo secundariamente el lector se incorpora a este conocimiento.

La segunda parte del artículo de Badosa está dedicada al análisis y puntualización de las hipótesis de Bousoño, Barral y Gil de Biedma. El ataque del poeta catalán a la hipótesis de Bousoño se sustenta fundamentalmente, como en el caso de Barral y Biedma, en la negación de la posibilidad de un conocimiento previo anterior a la escritura del poema mismo:

En el acto de la creación, el poeta sólo tiene una vaga noticia, no concretada en precisiones verbales, del "asunto" de su poema. Vaga noticia que es el fruto de una emoción, de un sentimiento, de una idea, de una intuición, de una impresión sensorial y de las varias combinaciones de estos elementos; de una primaria sorpresa e incipiente contemplación. El conocimiento poético que va más allá de esta vaga noticia sólo es posible ir hallándolo en el poema, a medida que el poema crece y se resuelve. Ciertamente es que el poeta lo intuye en sí mismo, pero no es posible afirmar que el poeta posea este conocimiento, siempre arcano antes del poema, y luego se proponga comunicarlo verbalmente (pág. 136).

Así, Badosa objeta a la hipótesis de Bousoño, al igual que Jaime Gil, que, de transmitir algo, el poema transmite "emociones contempladas", no "emociones experimentadas". Pero, además, aduce el poeta catalán que el conocimiento que se obtiene en el poema es de distinto orden que esa primera "emoción contemplada" y resulta independiente con respecto al autor, expresando así la autonomía del objeto artístico:

Cuando un "asunto" poético se escribe, trasciende sus propios límites y se obtiene una expresión independiente y propia, aunque basada en él, del "asunto" inicial o suscitador. Expresión que conduce al conocimiento poético a través del poema-símbolo y

que, en principio, hay que considerar como algo autónomo e independiente del mismo poeta que lo ha creado (pág. 137).

El poema resulta así independiente tanto del proceso creador, como de la posible intencionalidad o conocimiento previo que guiara en principio su escritura; de esta manera, negando la existencia de un contenido previo definido, señala que "poesía no es comunicación de un contenido interior del poeta, porque el poeta no puede transmitir aquello que no conoce, aunque en él se halle y aliente" (pág. 138).

Ya ha quedado resaltada la importancia que Badosa, como sus compañeros de grupo, otorga al acto de lectura como un acto de creación. De ahí, como los otros poetas, deduce que el texto es susceptible de múltiples lecturas y, por lo tanto, el poema resultará, en su origen, plurisignificativo, lo que, según él, niega la *Teoría...* de Bousoño²⁴¹:

Es decir, el poema es plurisignificativo (...). El conocimiento poético es plural y todas sus interpretaciones son, en principio, igualmente válidas. (...) en realidad, todas las interpretaciones del poema acaban siendo del mismo orden (pág. 146).

Aún realiza Badosa dos puntualizaciones interesantes en su extenso artículo. En primer lugar, refiriéndose a las palabras que tanto Barral como Gil de Biedma dedican en sus artículos a la "poesía hermética", escribe el autor de *Dad este escrito a las llamas*:

Ambas tesis dan licencia a lo que entendemos por poesía hermética, lo cual no me parece inadecuado. Pero podrían llevar a autorizar el error de pensar que cualquier retórica combinación de palabras (...) es un verdadero poema sólo con que encierre belleza formal.

La poesía hermética sólo tiene validez de poesía superior cuando es fruto de una consciente voluntad de arte y de una consciente voluntad de conocimiento (pág. 155).

Aparece así, al mismo tiempo que una crítica, acorde con el predominio del gusto de la época por el realismo, a la poesía de corte surrealista, una idea presente ya en el pensamiento de Biedma: la intención formal (en este caso en el proceso creador), es decir, la voluntad del autor de crear un objeto de arte.

La segunda puntualización que realiza Badosa, acorde también al inicio de la decadencia de la poesía social que en aquellos momentos se vivía, critica la postura que pone "la poesía al servicio de la doctrina": "A la poesía no le interesa, en principio, la verdad, sino la existencia" (pág. 156). De esta manera, su artículo se perfila dentro de los gustos que la evolución de la poesía de posguerra estaba imponiendo en esos momentos²⁴²: rechazo de la poesía hermética, rechazo del realismo comprometido social y políticamente, defensa de una poesía de la existencia, o, lo que es lo mismo, una poesía de la experiencia, una poesía que haga "posible abordar la orilla de la gran corriente del tiempo cronológico" (pág. 151). Así, la poesía quedará definida finalmente:

La poesía, en fin, es un modo de vivir las cosas, una vivencia de las cosas efectuada por vía de su más íntimo, secreto e inefable (...) conocimiento existencial. (...) En la poesía el poeta se conoce más a sí mismo y a las cosas, gracias a su poema, e -igual que el lector- tiene ocasión de hallarse en una nueva experiencia con que engrandecer sus perspectivas y logros espirituales (pág. 150).

Creo que debe señalarse la evidente relación existente entre los primeros pasos de esta polémica entre poesía-comunicación y poesía-conocimiento, a los que me he referido, y la evolución personal y general de la poesía española del momento. La estructura misma de los tres textos que he estudiado presenta una clara evolución que va de la ruptura con la poesía inmediatamente anterior, evidente en la estructura de manifiesto del artículo de Carlos Barral, al tono aparentemente conciliador, en el ensayo pseudo-erudito de Gil de Biedma, al asentamiento definitivo como grupo poético, en el ensayo técnico de Badosa; la misma extensión de los textos evidencia una clara evolución que no es difícil enlazar con la confianza y el predominio que estos autores van consiguiendo dentro del panorama nacional. En segundo lugar, si en estos tres estudios se advierte un claro rechazo a la concepción de poesía-comunicación, se puede observar una evolución, paralela a la que experimenta la poesía de la época desde el auge del realismo social hasta su decadencia, del concepto de poesía-conocimiento: tímidamente apuntado en el artículo de Barral, no es todavía plenamente aceptado por Jaime Gil, pero en el estudio de Badosa adquiere una clara

formulación y un impetuoso apoyo. En tercer lugar, del rechazo de la poesía doctrinaria, implícito en los tres artículos, a la afirmación de una poesía de la experiencia y "temporalista", hay una evolución en las opiniones de estos tres autores que coincide, como ha señalado Fanny Rubio, "con el giro operado en la poesía de los cincuenta en pro de la interiorización, la autobiografía, la experiencia y la experimentación"²⁴³. Así pues, es evidente, como ha apuntado Carme Riera²⁴⁴, que la evolución de la polémica entre poesía-comunicación y poesía-conocimiento está íntimamente ligada al auge y la decadencia de la poesía social. Una vez que la poesía social, a partir de 1963 principalmente, entra en franca decadencia, la polémica entre poesía-conocimiento y poesía-comunicación desaparecerá.

Por otro lado, se quejaba Carlos Bousoño²⁴⁵, en un artículo relativamente reciente, de la escasa atención que se había prestado a lo largo de toda esta polémica que vengo tratando a las distintas matizaciones y añadidos que había ido incluyendo en las diversas ediciones de su *Teoría de la expresión poética*. Efectivamente, los cambios y matizaciones que Bousoño ha ido incorporando a las sucesivas ediciones de su libro han sido muchos y, la mayor parte de ellos, dan respuesta o incluyen los comentarios hechos por sus detractores; señalaré a continuación aquellos que me parecen más significativos. En primer lugar, comienza Bousoño en la

última edición de su *Teoría*... matizando su definición de la poesía como comunicación. En la primera edición se podía leer:

Poesía es, ante todo, *comunicación*, establecida con meras palabras, de un *contenido psíquico* sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis (pág. 18).

En la última edición de su obra leemos:

La poesía debe darnos *la impresión* (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico *tal como un contenido psíquico es en la vida real* (pág. 18).

Este ligero cambio de su definición de 1952 le permite a Bousoño relativizar todo el proceso comunicativo del poema, atendiendo a las objeciones hechas por Gil de Biedma. De esta manera puede incluir una diferenciación entre la comunicación real y la comunicación imaginaria, sustancial para la comprensión del hecho poético, ausente en la primera edición:

Pues lo que afecta a la esencia de lo poético no es, por lo visto, que haya comunicación, *sino que parezca que la hay, que se nos produzca la ilusión de que la hay* (...).

La comunicación, por las razones dichas, es esencial al poema, sólo que no la real, mas la ficticia, imaginaria o ilusoria (pág. 44 y 48).

La diferenciación entre comunicación real e imaginaria le lleva a Bousoño a establecer una serie de diferencias derivadas de ésta, que en muchos casos habían sido

señaladas por sus críticos. De esta manera, si existe una distinción entre comunicación real e imaginaria, habrá que establecer otra distinción paralela entre un comunicador real en el poema y un comunicador imaginario, es decir, entre autor y personaje poético:

La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (...) coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente, un "personaje", una *composición* que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia (pág. 28).

De esta manera podrá escribir páginas más adelante:

La comunicación del autor es, pues, imaginaria, (...) en cambio, la del poema es real, lo cual significa, en otro giro, que un personaje ficticio nos transmite la representación que en ese poema está depositada. (...) ya que no el poeta, un personaje que figura que es el poeta se comunica objetivamente con nosotros en la poesía (pág. 48).

Ahora bien, si sólo la comunicación del poema es real, ¿no será que, como quería Eliot, lo que realmente se comunica es el poema mismo? El personaje poético, incluido dentro del poema y formando parte de él, podría comunicarse en el acto de la lectura como parte integrante del poema mismo, no como representante del autor. Es decir, el personaje poético se sitúa en otro plano distinto que el del autor, un plano de realidad que coincide con el poema, y que resulta independiente tanto del creador como del lector.

Una última distinción, admitiendo la objeción apuntada por Gil de Biedma y repetida por Badosa, lleva a

cabo Bousoño en la última edición de su *Teoría...*, derivada de la diferenciación entre comunicación real e imaginaria: la distinción entre un contenido anímico real y la contemplación de dicho contenido anímico. Tal como había indicado Gil de Biedma, recogiendo palabras de Wordsworth, lo que la poesía comunica, si algo comunica, no son sensaciones o emociones, sino la contemplación de dichas emociones, y, por lo tanto, el lector sólo podrá percibir, en todo caso, la comunicación de dicha contemplación anímica, no las emociones sentidas. Bousoño lo expone como sigue:

Por lo pronto diré que la palabra "conocimiento" (...) quiere dar a entender que la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación* (...). Los contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica *lo que se siente*, sino la *contemplación* de lo que se siente, contemplación que, a su vez, repito, nos hace o puede hacernos reaccionar emotivamente en una determinada dirección (pág. 20).

Una vez llevadas a cabo estas modificaciones, se comprueba que el acto poético, en la hipótesis de Bousoño, ha sido trasladado de un plano real a un plano imaginario, es decir, el poema, en la versión corregida de las teorías del crítico poeta, se sitúa en un plano completamente distinto al del autor y al del lector, lo cual no aparecía especificado en la primera edición de su *Teoría de la expresión poética*.

Una de las objeciones que más repitieron los críticos de la teoría bousoñiana es que ésta negaba la posibilidad de la multiplicidad de lecturas ante un mismo texto. Si lo que se comunica en el acto poético es "una compleja realidad anímica (...) formando un todo, una síntesis", como quería el poeta asturiano en la primera edición de su obra, esto implicaría, según deducían los polemistas, que sólo habría una posible lectura correcta del texto poético, aquella que captara esa única realidad anímica que el poema transmitía; todas las demás resultarían malas lecturas del texto, y, por lo tanto, lecturas no válidas. Por otro lado, el hecho de que un poema sea susceptible de "malas lecturas" negaría la comunicabilidad misma del poema. Bousoño ataca estas dos objeciones en la edición definitiva de su *Teoría...* . En primer lugar, señala el crítico que el poema sólo puede tener una lectura correcta, pero por tratarse de una realidad "deficiente", esta "lectura perfecta" consiste en "una meta a la que sólo puede aproximarse, admite grados de perfección y no verdadera plenitud" (pág. 49), por lo que todas las posibles "lecturas válidas" de un poema "son más o menos válidas (...) según se aproximen o se alejen del significado objetivo, que, en cuanto "realidad deficiente", no está acaso en ningún lector, pero sí en el sistema de signos que forman el poema" (pág. 52). De esta manera, viene a coincidir Bousoño, sin forzar la hipótesis de la primera edición de su obra, con

las opiniones de Manuel Sacristán en *Laye*, e incluso con las del mismo Badosa, que había afirmado en su artículo estudiado: "en realidad, todas las interpretaciones del poema acaban siendo del mismo orden" (pág. 146). En cuanto a la segunda objeción planteada a la hipótesis de la poesía-comunicación, que las "malas lecturas" negarían la comunicabilidad del poema, Bousoño responde en la última edición de su obra:

Más aún en el caso de las lecturas peores, el carácter comunicativo del poema no se destruye, pues, por muy desorientadamente que yo lo experimente, seguiré teniendo ante él la ilusión de que el autor se comunica conmigo. Sin embargo, la lectura extraviada se diferencia de la que no lo es en una cosa importante: mientras en esta última la comunicación del poeta es ficticia y la del personaje que figura que es el poeta, real, en aquella, en la lectura equivocada, son ficticias las dos comunicaciones, ya que el personaje poemático en realidad no está diciendo lo que yo entiendo (pág. 59).

De este modo, tanto la multiplicidad de lecturas como la existencia de "malas lecturas" no hacen sino confirmar, según Bousoño, que el poema comunica.

En el apartado "Función del género literario", aborda Bousoño las dos objeciones que Jaime Gil de Biedma había apuntado en su *Diario...*: la necesidad de la aceptación de una serie de convenciones de cada género literario para así lograr el asentimiento de lector y autor de que se está leyendo una obra perteneciente a un género determinado; la diferencia entre la expresividad poética y la expresividad lingüística normal desde el

punto de vista de la percepción lectora. En cuanto a la primera objeción, el autor de *Las monedas contra la losa* acepta la opinión de Gil de Biedma y expone lo siguiente:

Quando abrimos un libro de poemas sabemos que se trata de leer poemas, y no de escuchar comunicaciones reales en forma epistolar. Sabemos que las palabras están en esos versos usadas según unas convenciones especiales, unas "leyes" (...) que nosotros respetamos, pero que no respetaríamos fuera del estricto género literario de que se trata (pág. 66).

En cambio, en cuanto a la segunda objeción planteada por Jaime Gil, Bousoño sigue defendiendo, negando la posibilidad de una teoría de la recepción poética, que, desde un punto de vista de expresión, la diferencia entre la expresividad vulgar y la expresividad poética, la diferencia entre "¡Eres un burro!" y un soneto, es una simple diferencia de cantidad y no de calidad:

Ambos tipos de lenguaje, el imaginario del poema y el real de la expresividad cotidiana, coinciden cualitativamente en ser comunicación sin falsía de una intuición, y por tanto, en ser poesía. Y se diferencian no en su cualidad de poéticos, sino en su respectiva *cantidad*, muy distinta en cada uno de los casos. (pág. 68)

Por último, Bousoño ha insistido repetidamente en un hecho que confrimaría la *comunicabilidad* de la poesía: la "ley del asentimiento". Según él, la necesidad de que exista un asentimiento del lector ante el poema implica que el texto poético comunica, y esta comunicabilidad condiciona todo el proceso poético:

Por ser el "asentimiento" una *ley del poema*, quien va a escribir un poema ha de tenerla en consideración desde un principio, ya desde la sucesiva forma interna, previa a la externa. Desde la forma interna, el lector es un coactor, un coautor, alguien a quien esencialmente se toma en cuenta. La poesía es así comunicación incluso antes de la comunicación misma, lo que indica que la comunicabilidad de la poesía no es una anécdota, sino algo substancial de ella (Vol. II, pág. 48)²⁴⁶.

Así pues, pese a todas las objeciones apuntadas contra su teoría, Bousoño afirma (y confirma) que la poesía es esencialmente comunicación, y que la comunicabilidad no es algo adyacente a la poesía, sino fundamental y substancial a ella.

Poco antes de su muerte, se publicaba una entrevista con Jaime Gil de Biedma, en la que el poeta daba un nuevo giro a la polémica poesía-comunicación poesía-conocimiento, situándola en un nuevo plano de relaciones. Afirmaba allí Biedma que su polémica sólo en primer término iba dirigida contra los poetas sociales, para, en un segundo plano, criticar las posturas estéticas defendidas por la generación del 27:

El reproche que nosotros hacíamos a Blas de Otero o a Celaya es que por afirmación o por negación, no hacían más que prolongar la poesía de la generación del 27. Realmente, para nosotros, el enemigo, desde el punto de vista de la teoría estética, de lo que queríamos hacer, no eran ni Celaya ni Blas de Otero (...), sino que eran los de la generación del 27²⁴⁷.

En este sentido, la postura mantenida por Gil de Biedma, en "El ejemplo de Luis Cernuda", casi diez años más tarde de que se iniciara la polémica, con el artículo de Barral, resulta diametralmente opuesta a la voluntad de

enlace con la generación del 27 que expresaba éste en su artículo de 1953. Escribe Jaime Gil a este propósito, casi lateralmente: "la poesía en cuyo magisterio nos hemos educado -la poesía del 27, contra la cual empezamos ahora a reaccionar conscientemente-"²⁴⁸. La poesía de Luis Cernuda se sitúa como un ejemplo de esta reacción frente a la estética de la generación del 27, estética que ha dominado, según Jaime Gil, "a todos los que, más o menos desde 1945, han estado intentando una poesía distinta, en intención, en alcance y en motivaciones, de la que se escribió en España durante los quince años anteriores a la guerra civil" (pág. 72). La diferencia que establece Gil de Biedma entre la poesía del sevillano y la del resto de sus compañeros de generación es rotunda:

La trayectoria poética de Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. Esto -y ya es hora de decirlo- es una tontería, por que la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos. (...) La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia -es decir, del fondo- que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia (pág. 71-72).

Es decir, para Jaime Gil, la trayectoria poética de Cernuda se definiría por un acercamiento entre poesía y

vida, por la negativa a la formalización y abstracción de la experiencia en el poema, en definitiva, por ser un precursor de la poesía de la experiencia, que en aquellos años, a comienzos de la década de los sesenta, empezaba a atraer a los autores de la generación del medio siglo.

Hacia Veinte años de poesía española, de José M^a.
Castellet

Si, como ha quedado apuntado, una de las funciones básicas de la polémica que los escritores catalanes protagonizaron en torno a los conceptos de "poesía-comunicación" y "poesía-conocimiento" fue la de darse a conocer en los cenáculos literarios madrileños, el lanzamiento definitivo del grupo tendrá lugar en torno a 1959-1960, mediante diversos actos en los que participan y la publicación de la antología *Veinte años de poesía española*, en la que se promulgará el "realismo histórico o crítico" como estética predominante en el grupo. Sin embargo, aparte de los hechos estudiados anteriormente, entre la aparición de la *Antología consultada* de Francisco Ribes y la publicación de *Veinte años de poesía española*, ocurren algunos acontecimientos fundamentales para el desarrollo de la poesía social que, en esos ocho años, se convierte en un estilo mayoritario entre los autores españoles.

A partir de 1950 se empezaba a observar un aumento en la producción de poesía social, "la marea ascendente de la poesía social", por decirlo con frase de Ramón de Garciasol recogida por Lechner:

Como quiera que esto sea, el caso es que, a partir de 1950, van apareciendo cada vez más poemas comprometidos en libros de poesía y, lo que es más decisivo, van publicándose libros homogéneamente comprometidos, o sea, libros en los que, aparte la calidad, predomina el número de composiciones comprometidas. Ramón de Garciasol habla de "la marea ascendente de la poesía social" a partir de 1950²⁴⁹.

La *Antología consultada* de Ribes y el Congreso de Poesía de 1952 reflejaban los primeros síntomas de esta "marea ascendente", pero para la consolidación de la estética social resultan fundamentales los hechos acaecidos en el bienio 1955-1956.

Desde un plano socio-político, este bienio está condicionado por dos acontecimientos fundamentales: el ingreso de España en la O.N.U. y el abandono del ministro Ruiz-Giménez. Ambos hechos ponían de manifiesto algo evidente: que el régimen del general Franco se consolidaba, tanto en su reconocimiento internacional, como en la limitación de las libertades interiores. Este hecho condicionaba las actuaciones de la resistencia interna y clandestina, que veía cómo la consolidación del régimen político obligaba a cambiar de estrategia.

Desde un punto de vista literario, por otra parte, las propuestas sociales y realistas más avanzadas que se desprendían de la *Antología* de Ribes recibían en 1955 la

"bendición" de Vicente Aleixandre en su discurso de apertura del curso académico del Instituto de España, pronunciado el 29 de octubre de 1955, titulado "Algunos caracteres de la nueva poesía española". En dicho discurso afirmaba el poeta de la generación del 27:

Yo diría que el tema esencial de la poesía de nuestros días, con proyección mucho más directa que en épocas anteriores, es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto *localizado*; localizado en un tiempo, un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen²⁵⁰.

Retomando sus aforismos sobre "Poesía y Comunicación" publicados años atrás y parte de las poéticas de los autores de la *Antología Consultada*, Vicente Aleixandre va anotando algunas de las características fundamentales de la nueva poesía española: predominio del uso de la memoria, debido al carácter temporalista de la nueva poesía (pág. 497); descenso de la elaboración metafórica como consecuencia de la proyección directa de la vida humana (pág. 498); condena de la visión esteticista de la vida como resultado de una concepción realista y moral (pág. 498 y 508); voluntad *narrativa*, de contar la realidad circundante (pág. 511), para lo cual el poeta utilizará muchas veces "un lenguaje no muy remoto al de la cotidiana comunicación" (pág. 512). En fin, "el poeta puede ahora nombrar todos los objetos, sin distinción de jerarquías" (pág. 513)²⁵¹, puede crear "un arte para la

mayoría" (pág. 512), porque "la perfección radicará en confundirse en lo fundamental con la masa, con las multitudes que integran la sociedad" (pág. 505).

Siguiendo la división que Dámaso Alonso estableciera algunos años atrás entre "poesía arraigada" y "poesía desarraigada"²⁵², Vicente Aleixandre añade a estas dos parcelas un modelo de poesía distinto, la poesía religiosa, y deriva de la poesía desarraigada la poesía que expresa "una solidaridad preocupada", es decir, una poesía de corte social, frente a aquella, más puramente desarraigada, que expresa tan sólo "una fraternidad doliente":

Unos, los más numerosos, encontrarán dichosamente, dentro de sí mismos o en los signos que la naturaleza y la vida les brindan, fundamento bastante para anegarse en el golfo sereno de la fe completa, de la fe inspirada e iluminadora. Otros, menos dichosos, en medio de la tempestad finita se esforzarán por alacanzar la tabla de salvación y de consolación, y esta ansiedad dará su patético signo a su súplica o a su rebeldía. Otros, en fin, sin excluir a los dos grupos anteriores, ante la incógnita del vivir, cargarán el acento en la visión humana, buscando en ella con indagación dolorosa la fuente de la salud, y hallándola entre los demás hombres, considerando sus relaciones desde una fraternidad doliente o desde una solidaridad preocupada (pág. 500).

A pesar de todo, Aleixandre apostaba en 1955, como se ha visto, por un tipo de poesía muy concreto, aquel que se apuntaba mayoritariamente desde la *Antología consultada*, aquella poesía que reflejaba "el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica".

En torno a la fecha en que Vicente Aleixandre pronunciaba su discurso, aparecía en Torrelavega el poemario de Blas de Otero *Pido la paz y la palabra*, con el que el bilbaíno comenzaba una nueva etapa, social, dentro de su poesía y con el que, al decir de Blanco Aguinaga, se convertiría en "el maestro de la nueva y difícil manera de hablar"²⁵³. Si Gabriel Celaya había abierto con su título *Tranquilamente hablando* (1947) un modo de expresión para la nueva poesía y en 1951 con *Las cartas boca arriba* había iniciado su etapa de poesía más claramente comprometida, Blas de Otero viene a confirmar y radicalizar aquella estética, aquel lenguaje, en su libro:

Ni una palabra
brotará en mis labios
que no sea
verdad²⁵⁴.

Frente a los tonos lóbregos y la temática religiosa angustiada de su obra anterior Blas de Otero confiesa ahora en sus poemas haber recobrado la alegría a través de una nueva fe ("En nombre de muchos"), una fe mucho más fuerte que la fe religiosa anterior, "más firme que la torre Eiffel" ("Ellos"). Esta nueva fe que le llena de esperanza nace de su "*incorporación al pueblo*", como don Antonio Machado en "*Con nosotros*"; téngase en cuenta que el verbo "incorporarse", que Blas de Otero utiliza en el poema citado, se usaba desde los tiempos de la República (recuérdese la sección "*Los que se incorporan*" en la

revista *Octubre*) entre los núcleos comunistas para apuntar las nuevas afiliaciones al Partido Comunista de España o la aproximación a sus posiciones. Blas de Otero se había incorporado a las filas del P.C.E. en la clandestinidad en 1952 y su nuevo libro expresaba, así, el canto a la nueva fe que había abrazado tres años antes. Es más, si se hace caso a las palabras de Joaquín Marco, *Pido la paz y la palabra* resultaría ser un "verdadero manifiesto de la consigna de *reconciliación nacional* propugnada por el Partido Comunista de España"²⁵⁵ durante los primeros años cincuenta; en ese sentido podría interpretarse su petición de *paz* realizada desde el título. Por su parte, la solicitud de la *palabra* no era sino el modo de pedir el único instrumento con que cuenta el poeta para la transformación del mundo; si, tal como Gabriel Celaya decía por aquellos años, "La poesía es un arma cargada de futuro", las palabras son las balas que cargan dicha arma.

Como escribe Sabina de la Cruz²⁵⁶, cuando Blas de Otero se traslada a Barcelona en mayo de 1955 para residir allí durante los siguientes cuatro años era el "escritor de moda" en aquellos momentos. La aparición de sus dos primeros libros había suscitado en 1952 el trabajo de Dámaso Alonso sobre "Poesía arraigada, poesía desarraigada" y su incorporación a la *Antología consultada* de Francisco Ribes, y en aquellos meses de 1955 Emilio Alarcos Llorach preparaba su conferencia de

inauguración del curso en la Universidad de Oviedo sobre la poesía del vasco. Por otro lado, el poeta bilbaíno no era ningún desconocido en Barcelona, pues un jurado en el que se encontraban, entre otros, Luis Romero y Alfonso Costafreda, le había otorgado cinco años atrás el Premio Boscán a *Redoble de conciencia* en la Ciudad Condal. Precisamente a Alfonso Costafreda, con quien Blas de Otero coincidiría en Madrid en 1953, está dedicado el poema "Con nosotros", uno de los más significativos de *Pido la paz y la palabra*; no resultaría del todo desenfocado afirmar que posiblemente sería Costafreda quien, antes de emigrar a Ginebra, serviría de enlace entre Blas de Otero y el grupo catalán. Lo cierto es que el traslado del poeta vasco a Barcelona suponía un importante "fichaje" para la labor de promoción que el grupo de poetas catalanes estaba preparando desde algunos años antes y, seguramente, no estaba desprovisto de motivaciones políticas. En la Ciudad Condal, Otero vivirá en casa de los hermanos Goytisolo, haciendo gran amistad con José Agustín (Gil de Biedma hablará en su *Diario...* del "húngaro y el oso" para referirse a Goytisolo y Otero²⁵⁷), y en casa del "mecenas" Alberto Puig Palau, que editará en 1958 *Ancia*, una refundición de los dos primeros libros de Otero más algunos poemas nuevos. En febrero de 1959, Blas de Otero acompaña a los poetas del grupo barcelonés, al que se unen, entre otros, José Angel Valente, José Manuel Caballero Bonald y Angel González,

al homenaje a Antonio Machado celebrado en Collioure, y de nuevo aparece junto a ellos en las Conversaciones Poéticas de Formentor, celebradas en mayo de ese mismo año. En 1961, cuando el grupo poético catalán decide lanzar una nueva colección de libros de poesía, la colección "Colliure", en la que, respaldados por algunos nombres de peso, se difundan sus poemarios, se anuncia en el primer volumen la aparición de un nuevo libro de Blas de Otero en dicha colección, junto con otros once nombres, libro que, en los cinco años de existencia de "Colliure", no llegó a publicarse, al igual que tampoco apareció el volumen anunciado de Eugenio de Nora²⁵⁸. De los tres nombres de la generación anterior que se habían previsto para respaldar, dentro de una estética social bien determinada, en la colección a los jóvenes autores, Celaya, Otero y Nora, dos de ellos no publicaron el poemario anunciado y se les sustituyó por Gloria Fuertes, con una estética menos comprometida.

Que el grupo de poetas catalanes tenía en muy alta estima la poesía de Blas de Otero, y en especial la etapa social que acababa de iniciar en aquellos años, lo demuestra no sólo la influencia claramente perceptible en las obras de José Agustín Goytisolo y, de modo más profundo, de Jaime Gil de Biedma, sino incluso los juicios críticos explícitos que este último hace en su *Diario...* de 1956, analizando uno de los rasgos más característicos de la poesía del vasco, la cita

intertextualizada, que él trasvasará a sus propios poemas, tal vez tomando como fuente de influencia los textos de Otero²⁵⁹:

Acabo de hojear *Pido la paz y la palabra* y me he arrepentido de mis opiniones del otro día. La culpa la tiene esa astucia tonta de los poetas, que suelen dar a las revistas sus poemas peores. Otero es un poeta de recetario, como todos. (...) Otero enseña el suyo más que ninguno, pero es el más excitante de todos. Su gusto en utilizar frases hechas, alterándolas, se ha renovado un poco. Ahora trabaja con ecos literarios: asociaciones ilustres de adjetivos y nombre -"la espaciosa y triste España"-, o secuencias casi enteras, variando puntuación, ritmo y sentido. Otero admira a Rubén y a Alberti. Su gusto por la buena retórica suntosa me le hace simpático²⁶⁰.

La llegada de Blas de Otero a Barcelona y la publicación de *Pido la paz y la palabra* coinciden con un cambio importante dentro de la poesía comprometida: su paso a una poesía de clara lucha política. El libro de Blas de Otero, si atendemos a la puntualización de Joaquín Marco, abriría este nuevo estadio de vinculación de la poesía con una política determinada. Tal como relata Juan Goytisolo en *Coto vedado* el acercamiento del grupo catalán de amigos al Partido Comunista se empieza a gestar a comienzos de 1955:

Cuando volví a París en enero del cincuenta y cinco no caminaba a tientas como la primera vez sino con un plan de acción muy preciso: mientras mi propósito de vivir fuera de España seguía vigente (...), la idea de establecer un contacto regular con los medios intelectuales de izquierda franceses, de recabar su apoyo material y moral a nuestra lucha en ciería contra el franquismo -acariciada a menudo en la tertulia del Bar Club con Castellet y sus amigos-, infundía un apremio e interés no estrictamente

egoístas ni individuales a mi demorado y obsesivo viaje²⁶¹.

Y si Juan Goytisolo se encargaba de enlazar en Francia con los "intelectuales de izquierda", sus amigos de la tertulia del Bar Club, a la que acudían, entre otros, José M^a. Castellet, Joaquín Marco, Luis Goytisolo, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater y Manuel Sacristán²⁶², que para entonces ya estaba afiliado al Partido Comunista, formaban por aquellos meses "la primera célula universitaria barcelonesa" comunista:

En los meses que siguieron a mi segundo viaje a París, Luis (Goytisolo), Joaquín Jordá, (Octavi) Pellissa y otros miembros del seminario y tertulia de Castellet se relacionaron con Sacristán y formaron bajo su dirección la primera célula universitaria barcelonesa del Partido Comunista²⁶³.

Es precisamente en torno a 1956, como muy bien ha documentado Carme Riera²⁶⁴, cuando los poetas del grupo de Barcelona empiezan a escribir sus poemas de compromiso social y político: Jaime Gil de Biedma concluye "Piazza del Popolo" en mayo de ese año²⁶⁵; Carlos Barral comienza a escribir los textos de *Diecinueve figuras de mi historia civil* en 1957; y José Agustín Goytisolo escribe los primeros poemas de *Claridad*, libro en el que toca los temas de la poesía social, en torno a 1956.

De aceptar la opinión de José M^a. Castellet, este compromiso político que se gesta en torno a 1956, "esa

voluntad de usar la literatura como arma política", será lo que defina a la generación entonces naciente:

Yo creo que la característica fundamental de la generación es la voluntad de usar la literatura como arma política; precisamente, por ser tan marcadamente política, el fenómeno concluye rápidamente²⁶⁶.

Semejante opinión que la de Castellet sostiene José Manuel Caballero Bonald:

Durante un período determinado nuestra preocupación temática o nuestra actitud humana era utilizar la poesía, utilizar la literatura como arma política. Esto está claro, y durante unos años que van del 56 ó 57 al 62 más o menos, nuestra obra está supeditada a esta exigencia histórica, y además supeditada a una actitud moral frente a una situación que no compartíamos²⁶⁷.

El crítico catalán llega a puntualizar aún más los orígenes de dicha tendencia, señalando su inicio extraliterario en el "fracasado congreso de escritores del año 1956", que, según apunta Fanny Rubio,

Se pronuncia en sus boletines preparatorios del mismo por el realismo poético y la presencia en su comisión organizadora de jóvenes poetas ligados al movimiento estudiantil de entonces: Claudio Rodríguez, Julián Marcos, Jesús López Pacheco y Fernando Sánchez Dragó²⁶⁸.

No obstante, como demuestran claramente los ejemplos de Blas de Otero y de Gabriel Celaya, y la evolución hasta aquí señalada, la generación anterior, la primera promoción de posguerra, se había adelantado algunos años en este proceso de politización y un grupo considerable

de la generación del medio siglo venía a coincidir con ella en torno a la mitad de la década en esa concepción política de la poesía. Tal como ha apuntado José Luis García Martín, "la poesía social (...) se generaliza con la primera promoción de posguerra y es continuada por la generación siguiente con ciertas peculiaridades propias"²⁶⁹.

En torno a estas fechas tan comprometidas parece que la idea de la *Antología*, tantas veces proyectada y tantas veces aplazada, comienza a coger fuerza. José M^a. Castellet ya había planeado reunir a sus amigos poetas en una antología que les diera a conocer, desde sus años en la revista *Estilo*, en 1949, y la proyectada antología de *Laye*²⁷⁰, por la que iría apareciendo una selección de textos en la revista, que posteriormente se reuniría en un volumen, sólo dio a luz poemas de Alfonso Costafreda y Jaime Ferrán. Sin embargo, que a finales de 1956 se retomó con fuerza la idea de elaborar la postergada *Antología*, ya para editarla bajo los auspicios de la desaparecida *Laye* o bien bajo los del poeta catalán Joaquín Horta²⁷¹, parece confirmarlo las palabras de Jaime Gil de Biedma escritas en su *Diario...*: "Preparado poemas, nota y datos biográficos para la antología de Castellet". O las escritas algunos días antes:

Anteanoche me llamó (Carlos Barral), para prevenirme de que Castellet consideraba mi exclusión de su *Antología*, por ser poeta inédito, y ayer nos reunimos en casa con el mismo Castellet y con Isabel y con Juan Ferraté, para leerles mis poemas de este

verano. José María que jura y perjura por la poesía social, acabó requiriendo mi participación²⁷².

¿Qué poemas leyó Gil de Biedma a Castellet? Precisamente aquéllos de tipo más comprometido, como "Piazza del Popolo" o "Lágrima", compuestos durante el verano de 1956, e incluso quizás los tres poemas compuestos en diciembre de ese mismo año²⁷³, de carácter claramente comprometido: "Canción para ese día", "Aunque sea un instante" y "El arquitrabe". No es extraño que Castellet, que aconsejaba a Jaime Gil publicar su libro *Las afueras* con un prólogo "a ser posible, no desprovisto de implicaciones políticas"²⁷⁴, aceptara de grado estos poemas que se aproximaban más que los que formaban la colección anterior a sus presupuestos de "realismo crítico".

Pero la *Antología* aún se retrasaría más de tres años. Es una serie de actos celebrados en torno a 1959 la que pone de nuevo, y definitivamente, en funcionamiento la elaboración del volumen antológico. La conciencia generacional, adquirida, principalmente, a partir del homenaje a Antonio Machado celebrado el fin de semana del 21 al 23 de febrero de 1959 en Collioure, pone a trabajar a los tres poetas catalanes, Goytisolo, Barral y Gil de Biedma, y al crítico Castellet entre febrero y diciembre de ese año en la elaboración de *Veinte años de poesía española*. Al homenaje de Collioure acudieron los Goytisolo, Carlos Barral, Gil de Biedma, Blas de Otero, Angel González, Valente, Alberto Puig Palau, Castellet,

Costafreda, Juan Ferraté(r), Caballero Bonald, Antonio de Senillosa, entre otros, además de otros intelectuales de mayor edad, como Herrera Petere, Tuñón de Lara, etc. Pero el homenaje a Machado tendría una serie de consecuencias muy importantes, no sólo para la "escuela de Barcelona", sino para toda la generación del medio siglo, como ha apauntado Carme Riera:

José Agustín Goytisolo, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma habían encontrado un elemento externo de cohesión en el homenaje a Machado, bajo cuya advocación se colocaban. Castellet, interesado en catalogar a través del "método generacional" la literatura española, podía darse por satisfecho: su generación, la que él creara, como la del 27, en cuyo espejo se miraba, contaba con un acto fúnebre de póstumo reconocimiento a un poeta que, en los baremos literarios del crítico, superaba a Góngora y era una figura conocida y reconocida internacionalmente. (...)

Del homenaje a Machado aquel fin de semana de finales de febrero de 1959 se derivan, además, otras dos consecuencias de gran interés para el lanzamiento del grupo de amigos poetas. En primer lugar, la necesidad de confeccionar urgentemente una *Antología* que sirviera de pretexto para presentarlos, especialmente en Madrid, donde apenas eran conocidos, y en el resto de la península, donde no lo eran en absoluto. En segundo lugar, la posibilidad de lanzar una colección de poesía controlada por ellos, en la que poder editarse y editar a los amigos que hicieran profesión de fe de la nueva poesía, es decir, de la poesía del "realismo crítico" bautizada por Castellet, a la que acompañaría un lanzamiento paralelo de narradores realistas desde la Biblioteca Breve²⁷⁵.

La *Antología* aparecería al año siguiente, mientras que la colección "Colliure", así llamada en recuerdo del homenaje a Machado, hispanizando la grafía, editaría sus volúmenes, once en total, entre 1961 y 1966, con una serie de rasgos característicos comunes a todos los

libros allí publicados: práctica de la poesía comprometida; utilización de la ironía, el sarcasmo y el lenguaje coloquial como elementos de una *retórica antirretórica*; complicidad con el lector impulsada a través de diversos recursos; sustitución del tono épico y grandilocuente de mucha de la poesía inmediatamente anterior, por un tono más intimista²⁷⁶.

Estos dos actos de promoción literaria estarían acompañados por otros de promoción a un nivel personal dentro de los círculos poéticos de la época. Caballero Bonald, con quien habían coincidido en el homenaje a Machado en febrero, secretario por entonces de Camilo José Cela, les facilitó la invitación a las Conversaciones Poéticas de Formentor, celebradas entre el 18 y el 25 de mayo de 1959, donde ni José Agustín Goytisolo, ni Jaime Gil de Biedma pusieron ningún reparo en fotografiarse con los dos maestros de la poesía social: Gabriel Celaya y Blas de Otero. Jaime Gil de Biedma recordará aquellas conversaciones en su poema "Conversaciones de Formentor" dedicado explícitamente, recordando una anécdota allí ocurrida, "A Carlos Barral, amante de la estatua". Lo cierto es que los tres poetas catalanes "consiguieron llamar la atención. (...) Los poetas críticos que ocupaban puestos en las revistas literarias de Madrid o en la universidad (...) iban a marcharse de Formentor con la impresión de que existían otros poetas periféricos en lengua castellana que (...)

podrían suponer una renovación en el panorama lírico"²⁷⁷. Como consecuencia de las Conversaciones Poéticas de Formentor y tras el verano, Carlos Bousoño, con el que algunos años antes habían mantenido tan viva polémica, presentará a los tres poetas barceloneses en el Ateneo madrileño, en unas reuniones poéticas que organizaba José Hierro. Los tres habían empezado a cobrar una fama que sólo un año más tarde había de ratificar *Veinte años de poesía española*.

En 1960 aparece definitivamente en las librerías *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, editada por la colección Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral. Desde su "Justificación" apunta José M^a. Castellet la defensa del método historicista como único modelo válido de estudio de la Literatura, por ser el único capaz de expresar el carácter dinámico de la evolución de la poesía. Al mismo tiempo, el método histórico estaba más acorde con la fe marxista que profesaban por entonces los miembros de la escuela barcelonesa, por ser un método dinámico, que reflejaba en cada momento la relación dialéctica entre la Literatura y el momento histórico de su producción. El crítico catalán enlazaba también, de esta manera, con el método historicista orteguiano tantas veces defendido desde las páginas de Laye y que él mismo había llegado a explicar en un curso sobre las generaciones en la Literatura. Ahora se apoyaba en los criterios de Edmund Wilson y de

Christopher Caudwell para defeneder la elaboración de una antología, como la que él había preparado, de carácter histórico frente a aquéllas de carácter "comparativo", y esos mismos criterios le servían para rechazar "los hallazgos de tipo comparativo" de obras críticas como la de T.S. Eliot. Frente a la concepción estática de los estudios "comparativos", Castellet justificaba la concepción dinámica del método histórico, que permite mostrar las tendencias principales de la evolución poética. En este sentido, la tesis sobre la que se fundamentaba *Veinte años de poesía española* era la del predominio en la poesía, no sólo española, sino europea, más reciente de una tendencia fundamental que señalaba el fin del Simbolismo y su sustitución por el Realismo:

Porque la evolución que ha sufrido la poesía europea, en general, en los últimos treinta años y, especialmente, en los veinte últimos -a partir del 39- no es un cambio que ataña únicamente al tema de la poema -como puede dar a entender nuestra reiterada calificación de realista a esa poesía- sino que, arrastrado por la fuerza del tema, es la estructura misma del poema la que cambia y se transforma hasta hacer aflorar un concepto de poesía distinto del que estuvo en uso en Europa desde 1870 hasta 1930, es decir, del de la tradición simbolista²⁷⁸.

Fundado sobre esa tesis, Castellet escribirá su prólogo basándose en una estructura de manifiesto de tipo historicista dividido en tres bloques: en el primero, establecerá un resumen histórico apretado, para finalizar con el enfrentamiento entre "tradición simbolista" y "actitud realista"; en el segundo bloque, estudiará el

"Simbolismo y Realismo en la poesía española de 1898 a 1936"; por último, el tercer bloque, el más extenso, se ocupará del estudio de la poesía española entre 1939 y 1959.

El primer paso que llevará a cabo el crítico catalán en su estudio, como ha señaladao Carme Riera²⁷⁹ será establecer la oposición radical entre el poeta de tradición simbolista y la actitud realista de los nuevos autores. Esta oposición se realizará teniendo en cuenta cuatro aspectos básicos: el papel del poeta con respecto a la sociedad; el concepto de poesía; la experiencia poética expresada en el texto; y la utilización del lenguaje. En primer lugar, en cuanto al papel desempeñado por el poeta en la sociedad, frente al poeta simbolista, insolidario, que "no quiso, supo o pudo buscar otro soporte en el que apoyarse" y que, por lo tanto, "intentó resolver en el plano ideal de la creación literaria esa contradicción que le atormentaba: la de escribir para nadie", "el poeta realista de hoy se siente llamado a un quehacer histórico" (pág. 34). En segundo lugar, si el simbolismo concebía a la poesía como algo sagrado y al poeta como un "ser privilegiado, solitario, iluminado, encantador de palabras, artista mágico", el poeta realista es, como ya había apuntado algunos años antes Vicente Aleixandre, recogiendo los testimonios de la *Antología consultada*, "un hombre entre los demás, que participa con ellos en una misma empresa social, cantando

en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica" (pág. 34). Por otra parte, frente a la experiencia poética que "los simbolistas consideran absoluta y más allá de sí misma", los autores realistas sólo consideran poéticamente válida "a la experiencia real y personal que el poeta comparte con otros hombres y el poema tipifica" (pág. 35). Por fin, la última diferencia que Castellet establece entre simbolistas y realistas se lleva a cabo a través de la utilización del lenguaje poético que cada uno de los grupos realiza:

El de los simbolistas no pretende ser comunicativo, significativo o lógico, se basa en la musicalidad y la sugestión frente al de los realistas que quieren devolver a la palabra la función comunicativa de un significado inmediato y real: se pasa así de una poesía esotérica y enigmática a una poesía de clara significación humana escrita en un lenguaje coloquial y llano (pág. 35).

Es decir, seis años más tarde de iniciada la polémica frente al concepto de "poesía-comunicación", precisamente por el grupo de autores catalanes, Castellet afirmaba, frente a sus amigos Barral y Gil de Biedma, "la función comunicativa" de la palabra poética, situándose en una posición semejante a la defendida por Aleixandre y Bousoño años atrás, y acercándose a las posturas más radicales de la poesía social que entendían que la "comunicación" en un poema debe establecerse a través de "un lenguaje coloquial y llano". En resumen, las características que habrá de tener el nuevo poeta realista, según la exposición de Castellet, serán las

siguientes: compromiso social e histórico; solidaridad con los demás hombres; realismo y humanismo; utilización de un lenguaje coloquial y llano en aras de una mayor "comunicabilidad" del poema. De esta manera, el texto poético se establece como mero transmisor de una "experiencia real y personal".

Una vez establecidas las características definitorias del poeta realista, Castellet se lanzará en el segundo bloque de la introducción, "Simbolismo y Realismo en la poesía española de 1898 a 1939", a la búsqueda de una tradición de rechazo del Simbolismo en diversos autores, estableciendo una serie de antecedentes de la nueva "actitud realista", que, según se vio, él supone que se inicia después de la Guerra Civil. En el establecimiento de estos antecedentes y en la visión de la literatura española de ese período, Castellet tiene muy presentes, como iré señalando en cada momento, las opiniones de Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, que se habían publicado por primera vez en 1957. Así, el primer antecedente de la nueva "actitud realista" que señala el crítico catalán es Miguel de Unamuno, a quien "puede considerarse, en sentido amplio, un realista que, cuando menos, se define negativamente contra la concepción simbolista" (pág. 39). Esta cierta aversión al simbolismo, que Castellet señala en Unamuno, ya había sido percibida por Cernuda, quien consideraba al escritor vasco como "probablemente el

mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo", al apuntar cómo se expresaba en su "Poética" "contra la estética y poética modernista que dominaba el mundo literario de lengua española en aquellos años primeros del siglo"²⁸⁰. Pero el paralelo entre las opiniones de Castellet y Cernuda es más evidente cuando el crítico catalán señala que "Unamuno cuando publica en los albores de nuestro siglo sus primeros libros de poemas, parece más un poeta del siglo XIX que del XX" (pág. 39), copiando casi las palabras del poeta sevillano: "De ahí, al menos en este primer volumen, la orientación hacia el pasado inmediato que tiene su poesía: parece más bien un poeta del XIX que del XX"²⁸¹. En sus preferencias por Unamuno no sólo coincidía Castellet con Cernuda, sino también con aquellos poetas de la primera promoción de posguerra que habían dado origen a los primeros brotes de poesía comprometida y social; recuérdense las menciones apasionadas, ya citadas, de Eugenio de Nora y del padre De Lama con respecto a la poesía del vasco o la recuperación de algunos de sus poemas en *España*, como ejemplos.

Si las opiniones de Castellet coinciden con las de Cernuda para el caso de Unamuno, también sus opiniones coincidirán en la consideración negativa de la poesía de Juan Ramón Jiménez. Castellet escribirá sobre el poeta de Moguer las siguientes palabras:

Encontramos en Juan Ramón Jiménez una particular exigencia de la pureza poética, una extravagante obsesión por la soledad, una maniática concepción abstracta de la belleza y un tinte edulcorado y tristón en sus poemas (pág. 42).

Cernuda señalará para Juan Ramón, coincidiendo en lo básico con el crítico catalán, su "indiferencia más absoluta por la vida", su "subjetivismo egotista", su "impresionismo sentimental" y su cursilería, su "imprecisión" y su "oscuridad de dicción", etc. Pero dos rasgos fundamentales que Castellet había rechazado para el nuevo poeta realista señala Cernuda en su estudio de Juan Ramón: en primer lugar, su adscripción al simbolismo menor: "Lo que a Jiménez le interesaba eran los simbolistas menores (con la excepción de dos mayores: Verlaine y Laforgue)"²⁸². Y, en segundo lugar, su incapacidad para acercarse al lenguaje coloquial, a la lengua hablada:

Acaso la imposibilidad de atenerse a la lengua hablada, como modelo de la lengua escrita, se debe a cierta confusión en su pensamiento, el cual sólo aparece en sus escritos, si aparece, a la zaga de la palabra, y cuya premiosidad se quiere disimular a fuerza de presión retórica²⁸³.

El rechazo de la obra de Juan Ramón Jiménez suponía implícitamente una doble negación por parte del prólogo de Castellet: por una parte se rechazaba a Juan Ramón como el máximo representante del simbolismo en la literatura española; pero por otra parte, el poeta de Moguer era uno de los autores más admirados por los escritores de la primera posguerra, no sólo por aquellos

que estilísticamente se aproximaban a sus poemas, como en cierto modo los poetas de la revista *Cántico*, de Córdoba, sino incluso por aquellos que habían dado origen a la escritura realista y que la habían defendido desde las páginas de la *Antología consultada*, como José Hierro y el mismo Blas de Otero, entre otros. Así pues, el rechazo de la poesía de Juan Ramón era, en cierto modo, el rechazo de uno de los mitos poéticos de la primera generación de posguerra y, consecuentemente, suponía, en cierta manera, el enfrentamiento con los poetas de la *Antología consultada*. Frente a Juan Ramón, Castellet proponía, siguiendo también las pautas expuestas por Cernuda, los ejemplos de Miguel de Unamuno y Antonio Machado: "Otros dos poetas contemporáneos, Unamuno y Machado, superiores a Jiménez, apenas si merecieron alguna atención por parte de los jóvenes"²⁸⁴.

A Antonio Machado se le dedicaría un capítulo entero dentro de este bloque de la introducción, por lo que Castellet pasa a continuación a ocuparse de la generación del 27, haciendo mención explícita de que en ese tema va a seguir los criterios de Cernuda:

Me complace remitirme al testimonio de otro de sus componentes, Luis Cernuda, quien con un criterio histórico más acusado que el de la mayor parte de los críticos que han estudiado la generación del 27 (...) hace una caracterización que, a la vez que descriptiva, es dinámica, ya que expresa el proceso que sigue la obra del grupo, señalando las características que definen cada momento de la evolución como causa de la próxima etapa a desarrollar (pág. 44-45).

Así pues, Cernuda queda establecido como el modelo crítico que Castellet pretende seguir, no sólo por las "coincidencias" de gusto que se han ido señalando, sino también, de modo expreso, por considerar su "criterio histórico" así como su "caracterización dinámica" como rasgos fundamentales de la nueva crítica (¿dialéctica?) que el escritor catalán pretende. Y si el poeta sevillano es el modelo crítico de Castellet, la generación del 27 será el modelo de la generación de escritores que quiere lanzar desde la antología; a aquélla les une: el carácter grupal, que como Carme Riera ha señalado²⁸⁵, Castellet se encarga de subrayar; la voluntad europeísta y cosmopolita, que había planeado en el grupo desde los tiempos de *Laye*; y la presentación en una antología que quería emular, si no desde sus criterios de elaboración, sí desde sus resultados propagandísticos, la elaborada casi treinta años atrás por Gerardo Diego. De esta manera, el crítico concluye:

Así pues, lo que Juan Ramón había intentado y conseguido en solitario, es decir, incorporar su poesía a la europea de su tiempo, la generación del 27 lo intenta y consigue en grupo (pág.45-46).

Castellet, por lo tanto, establece dos antecedentes básicos que, dentro del período de dominio de la estética simbolista, adelantan la tendencia fundamental de la poesía de posguerra hacia una "actitud realista", con los que la nueva generación enlazará: Unamuno y la generación del 27. Sin embargo, el antecedente fundamental, aquel

que, según la tesis generacional de Petersen, que Castellet sin duda conocía, se establece como guía, como "héroe adorado por su época"²⁸⁶, será Antonio Machado, cuyo magisterio se encargarán de revelar las páginas siguientes de la introducción de la antología.

Hasta cierto punto, también en sus ideas sobre Machado sigue Castellet los *Estudios sobre poesía española contemporánea* de Cernuda, y, así, cita todo un párrafo del estudio del poeta del veintisiete en sus páginas dedicadas al autor del 98:

Hoy, cuando culaquier poeta trata de expresar su admiración hacia un poeta anterior, lo usual es que mencione el nombre de Antonio Machado. De pronto, en uno de esos virajes que marcan el tránsito de una generación a la otra, la obra de Machado se nos ofrece más cercana a la perspectiva que la de Jiménez. Y es que los jóvenes, y aún los que ya han dejado de serlo, encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez. Machado, que tenía astucia avizora, nos dejó en sus comentarios en prosa bastante que meditar acerca de temas variados²⁸⁷.

Al igual que Cernuda, Castellet se inclina en sus preferencias machadianas por sus escritos en prosa, sus reflexiones teóricas y sus textos de carácter meditativo-filosófico. Félix Grande ha señalado esta importancia del pensamiento machadiano en la poesía de la década de los cincuenta:

Tenemos entonces que Machado (...) se instala en la lírica española de los años cincuenta, deviene en ella, la ayuda a meditar y sentir. (...) Qué repentinamente moderno su pensamiento filosófico, tan cerrilmente desdeñado durante muchos años²⁸⁸.

Aunque su recuperación como poeta proviene de la generación anterior, pues ya en 1941 Dionisio Ridruejo elabora una edición de sus *Poesías completas*²⁸⁹, y, tal como señala Grande²⁹⁰, tanto Luis Rosales como Leopoldo Panero asimilan su mundo poético a sus obras de finales de los cuarenta. No resulta extraño así que, en 1971, Pere Gimferrer hable del "fetiche machadiano" del que "se apropiaron indefectiblemente" las sucesivas escuelas poéticas de posguerra²⁹¹.

Para justificar el magisterio de Machado en la nueva generación, Castellet señala que estudiará las ideas poéticas de la última época del maestro sevillano, "tal como aparecen formuladas en su fallido "Discurso de ingreso en la Academia Española de la Lengua" (1932)" (pág. 56). Sobre las ideas expresadas por Machado en dicho discurso construirá Castellet su capítulo titulado "El Arte Poética de don Antonio Machado", deformando su pensamiento al intentar ajustarlo a su hipótesis inicial, tal como apunta Carme Riera:

Castellet ofrece una visión de Machado deformada al tratar de ajustarla a la hipótesis que defiende: su utópica concepción de futuro "realista" para la poesía y la necesidad de encontrar un maestro válido para la recién instaurada generación²⁹².

Tres son los rasgos de la nueva poesía que Castellet ve anticipados como precedentes en el ideario machadiano: la proclamación de la muerte del simbolismo y su sustitución por el realismo; la defensa de una poesía del

contenido; y la defensa del lenguaje coloquial como modo de expresión poética. Castellet, manipulando las ideas de Machado, deduce que el poeta sevillano señalaba para 1931 la muerte del simbolismo, "con la aparición de una tendencia poética que venía a sustituir la tradición simbolista cuyo ciclo estaba ya terminado" (pág. 50). Y citando palabras entresacadas minuciosamente del "Discurso...", el crítico catalán reproduce el siguiente párrafo de Machado, apuntando que en él señala el sevillano la crisis del movimiento simbolista:

Cuanto seguimos con alguna curiosidad el movimiento literario moderno -dice Machado- pudiéramos señalar la eclosión de múltiples escuelas aparentemente arbitrarias y absurdas pero que todas ellas tuvieron, al fin, un denominador común: guerra a la razón y al sentimiento, es decir a las dos formas de comunión humana (pág. 53).

Y continúa el crítico, ahora aportando ideas propias y encauzando las palabras de Machado hacia la confirmación de su hipótesis: "La escuela que sintetizó mejor su aversión a la razón y al sentimiento fue la simbolista" (pág. 53). Frente a la estética simbolista, que continuaría hasta el inicio de la década de los treinta, Machado opondría, según deduce Castellet de sus palabras, una estética realista:

¿Qué opone Machado a esta poesía en decadencia, en desintegración ya en 1931? En primer lugar una revalorización del realismo, es decir, de la razón y del lenguaje, de la colectividad y de la historia y una revalorización también del sentimiento que él mismo había emprendido años atrás y que oponía al subjetivismo romántico: "El sentimiento no es una

creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. (...) Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío sino más bien NUESTRO" (pág. 54).

Las palabras de Machado citadas proceden no del "Discurso", sino de un texto de 1917: "Problemas de la lírica". De estas palabras deduce Castellet el carácter colectivista que el poeta sevillano opondría al subjetivismo a ultranza de la lírica simbolista. Pero la estética y el pensamiento machadianos, que habían bebido en el simbolismo, habían derivado de un modo personal, hacia la reflexión en torno a "el otro" y "lo otro" a partir de su segunda etapa poética, un problema de raíz puramente simbolista: la relación del yo íntimo con la realidad externa. El texto de Machado citado por Castellet se sitúa en su verdadera dimensión significativa si se leen las siguientes palabras del prólogo, también de 1917, a *Campos de Castilla*:

Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece²⁹³.

En cierto modo, en su visión del rechazo de Machado del simbolismo, Castellet había llevado al extremo una opinión apuntada por Cernuda en sus *Estudios*....:

Implícita en las líneas citadas (los versos 19 y 20 de "Retrato") hay una crítica del modernismo y de la

obra de Darío, crítica benévola, como después aconsejó Machado que debía ser la crítica, pero no por eso menos justa; y al mismo tiempo se marca ahí cuál era la divergencia de Machado con respecto al modernismo. No es necesario insistir en que no fue Machado un poeta modernista; lo que acaso tenga interés, por eso mismo, es indicar alguno de los momentos raros en que su poesía se acerca al modernismo²⁹⁴.

De otra cita del "Discurso" machadiano deduce Castellet que el sevillano había preconizado una poesía del contenido que utilizara el lenguaje coloquial, otros dos rasgos que le interesaba resaltar para enalazar al nuevo poeta realista con el magisterio de Machado:

Machado se reconoce poco sensible a los primores de la forma, a la poesía pura y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. "Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada" (pág. 54).

Como ha apuntado Carme Riera, las palabras, cortadas, que Castellet cita, son parte de la *captatio benevolentiae* del inicio del "Discurso" de Machado, organizada en torno al tópico de la humildad, con lo cual cobran un sentido muy distinto al que el crítico catalán pretende darles²⁹⁵. En su deducción del apoyo a la utilización del lenguaje hablado en la poesía por parte de Machado, recoge Castellet también la opinión de Cernuda, citando incluso la misma frase de los consejos de Juan de Mairena que apunta para sustentar dicha idea el poeta y crítico sevillano: "En cuanto al lenguaje poético, Machado es partidario decidido del lenguaje hablado: "Si dais en

escritores, sed meros taquígrafos de un pensamiento hablado"²⁹⁶.

Así pues, la visión de Machado que, tamizada a través de las opiniones de Luis Cernuda, da Castellet resulta desviada. Por otro lado, la continua manipulación de los textos y del pensamiento del poeta sevillano le llevan al crítico catalán, citando, por último, unas palabras también entresacadas y cortadas del "Discurso", a señalar a "la nueva generación como profecía cumplida":

El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno (...) a la objetividad por un lado y a la *fraternidad*, por otro (...). Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo (...). El yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están allí y nada ha probado que las engendre yo cuando las veo (pág. 55).

De esta manera, encontraba Castellet justificación para todo su discurso: el magisterio de Machado sólo lo llevaría a sus últimas consecuencias la nueva generación.

Una vez establecidos los antecedentes principales, Unamuno y la generación del 27, y el magisterio de Antonio Machado como fundamentos sobre los que se basará la nueva tendencia general de la literatura hacia el realismo, Castellet, siguiendo una estructura historicista de manifiesto poético-literario, irá señalando los distintos momentos de generalización progresiva de dicha tendencia, que sólo hallará culminación en la última generación. Así, el primer estadio en ese proceso de generalización de la nueva

tendencia se dará en nuestra Guerra Civil, adelantándose así España a los movimientos europeos, que tomarían conciencia de la nueva estética durante la Guerra Mundial:

Durante nuestra guerra, muchos de los mejores poetas no pudieron, ni quisieron sustraerse a sus obligaciones patrióticas. Imbuídos en las necesidades del momento, incluso los más reacios descubrieron, de pronto, las grandes posibilidades de una poesía realista. Y así, lo que muchos poetas europeos descubrirían en el transcurso de la segunda guerra mundial, los mejores poetas españoles lo habían experimentado ya en la carne viva de su propia poesía. (...) apareció, de pronto, toda la tradición simbolista como un venerable residuo teórico y un amable ejercicio de lectura, a la vez que en sus conciencias aparecía la imagen de un nuevo humanismo que pedía, para ser expresado, una poética que tuviera en cuenta, no sólo los valores formales del poema, sino que admitiese la posibilidad de que la experiencia que da tema al poema fuese de otra naturaleza que la experiencia poética misma (pág. 57-58).

Ignoraba Castellet, del mismo modo que lo había hecho Juan Goytisolo unos meses antes con respecto a la narrativa²⁹⁷, todo el proceso de evolución estético-literaria que se había producido desde finales de los años veinte hasta el comienzo de la guerra y que ya ha quedado descrito anteriormente. Con estas notas finalizaba el segundo bloque de la introducción a la antología.

El tercer bloque del prólogo, "Veinte años de poesía española", es, evidentemente, el más extenso, dividiéndose en dos partes, cada una de ellas ocupada de una de las décadas. En este bloque justificará el crítico

la evolución de la poesía de posguerra y la aparición de la nueva generación como culminación final de dicha evolución. La poesía de "Los primeros años de la posguerra (1939-1943)", primer capítulo de este bloque, se caracterizó, según la opinión de Castellet, por permanecer "ajena a las realidades patrias" (pág. 59), "es irrealista y formal" (pág. 60). No obstante esta tendencia general, Castellet distingue cuatro grupos diferentes dentro de la poesía escrita durante estos años. En primer lugar, diferencia al grupo en torno a la revista *Garcilaso* y en torno a "Juventud creadora", a la que califica de la siguiente forma:

Hay una tendencia a las formas clásicas, favorecida por una mística de tipo político que vuelve la mirada a las ya muy pasadas glorias de la patria. (...) Nos encontramos, pues, ante una poesía que cumple con todos los requisitos de lo que hemos convenido en llamar poesía de tradición simbolista y que cumple también con su papel de poesía de evasión, ante una realidad catastrófica (pág. 60).

En segundo lugar, distingue Castellet un grupo de poetas (Ridruejo, Vivanco, Rosales, Panero, etc.) que realizan una poesía de tono religioso:

A partir de una poesía de tradición simbolista con características semejantes a la de los poetas anteriores, iniciaban un camino que había de conducirles, más adelante a un tipo de poesía notablemente distinta. Ellos mismo y poetas de otros grupos resucitaban, por último, una poesía de tono religioso que había estado ausente de la poesía de la anteguerra (pág. 62).

Este grupo de poetas será el que, a finales de los años cuarenta, intente, según Castellet, "una cierta poesía de la *experiencia temporal*" (pág. 76), tendiendo a sustituir la herencia del simbolismo de un modo "incompleto, puesto que prescindían, ignoraban o menospreciaban la dimensión histórica, el encuadre social, histórico del hombre" (pág. 78).

Si en sus opiniones sobre la poesía española entre 1898 y 1936 Castellet había seguido las ideas expuestas por Cernuda, en su estudio de los primeros años de la posguerra sigue las opiniones que Emilio Alarcos Llorach había expuesto en su estudio de la poesía de Blas de Otero²⁹⁸; su visión de la poesía española de los primeros años de la posguerra dividida en dos grupos fundamentales, *garcilasistas* y poetas religiosos, coincide no sólo con la de Alarcos, sino que se aproxima también a la visión "oficial" que por aquellos años dan Dámaso Alonso, en su estudio "Poesía arraigada, poesía desarraigada" y Vicente Aleixandre en "Algunos caracteres de la nueva poesía española".

De todas formas, aún distingue Castellet otros dos grupos de poetas en la primera posguerra. Por un lado, estarían "algunos poetas -a veces agrupados tras alguna revistilla- cuya voz difería del coro general, pero cuyo peso no se dejaba sentir en el conjunto de la producción poética del país" (pág. 64). Bajo esta denominación, parece incluir el crítico catalán no sólo a los grupos

que quedaban fuera de la clasificación bimestre establecida para los años 1939-1943, como los poetas de la revista *Corcel*, o los postistas y surrealistas que van dando sus poemas en *Garcilaso*, por ejemplo, sino también, extendiendo esa visión bimestre, a grupos tan importantes dentro de la evolución de la poesía española contemporánea, que empiezan a desarrollarse en torno a 1944-1945, como el de la revista *Cántico*, como el *Postismo* o poetas como Miguel Labordeta, a los que no hace mención en las páginas siguientes. Por fin, distingue Castellet un grupo distinto, formado por los poetas exiliados.

1944 es un año que el crítico catalán considera clave para la evolución de la poesía española de aquella década, por cuanto que "en este año se publican los libros que habrán de tener mayor influencia en los años sucesivos y que en él se manifiestan las tendencias que habrán de tener mayor vigencia en un período de cinco o seis años" (pág. 65-66). Estos libros son: *Oscura noticia e Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre. *Hijos de la ira* marca, según Castellet, "el principio de una transformación de la poesía vigente por aquellos años en España" (pág. 69), por cuanto adelanta una serie de características que se desarrollarán plenamente en la poesía de la nueva generación: abandono de la composición clásica; utilización de versos y poemas largos; empleo del

lenguaje cotidiano y de la lengua coloquial; revalorización del tema con un tratamiento realista del mismo y un acercamiento a la problemática del hombre contemporáneo. Por su parte, de *Sombra del paraíso* señalará ese mismo proceso de rehumanización que había apuntado en *Hijos de la ira*: "Desde el tema, hasta el vocabulario (...) se percibe en *Sombra del paraíso* una cierta humanización" (pág. 71).

Así pues, es Dámaso Alonso quien señala de modo más claro y significativo el camino por el que ha de discurrir la nueva poesía, según Castellet. Y por el camino abierto por Alonso discurrirán las obras de Victoriano Crémer y de Eugenio de Nora, "con una postura anti-formalista que preconizaba una rehumanización de la poesía" (pág. 72). Sin embargo, estos poetas no lograrán la renovación completa de la poesía española, que sólo se llevará a cabo, evidentemente, en la última generación, a pesar de haber incorporado a su obra una rehumanización de los temas:

Si bien el lenguaje de sus poemas está ya formado exclusivamente por palabras del habla cotidiana, su tono, muy subido, y su insistencia en ciertos vocablos y expresiones, impiden que alcance la normalidad, la naturalidad del lenguaje coloquial (pág. 73).

Sin embargo, a pesar de que suponen un avance importante, estos poetas no son un modelo del lenguaje que ha de utilizar la nueva generación; éste más bien parece verlo

Castellet expuesto en el libro de 1947 de Juan de Leceta
(Gabriel Celaya) *Tranquilamente hablando*:

Con lucidez de pronóstico, desde el mismo título del libro, Celaya indica su intención de escribir una poesía sencilla, coloquial y directa, narrativa:

*No quisiera hacer versos;
quisiera solamente contar lo que me pasa...*
(pág. 73)

Al establecer el resumen de los años cuarenta, Castellet sigue la visión de la década realizada por Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre en los textos anteriormente citados, diferenciando, a partir de 1944, un grupo de poesía "arraigada" (Panero, Rosales, Vivanco, Valverde, Ridruejo), un grupo de poesía "desarraigada" (Dámaso Alonso y Blas de Otero) y una "tendencia objetiva y de denuncia social: la de Celaya y Crémer, la de Nora y, en algunos aspectos, la de José Hierro" (pág. 79). Castellet de nuevo olvida a los poetas de *Cántico*, *Postismo* o de los diversos grupos surrealistas, así como a otros poetas mayores, como Juan Gil-Albert. Evidentemente, dentro de la estructura de manifiesto histórico que sostiene el discurso de Castellet, los poetas de las tendencias más avanzadas, de entre las tres señaladas por el crítico, propician el cambio de la poesía, pero no lo llevan a su completo desarrollo.

El estudio de la segunda década, la de los años cincuenta, comienza con la comparación y la contraposición de la *Antología consultada* de 1952 con la

Antología que Gerardo Diego elaborara veinte años antes, para corroborar así la tesis principal de su estudio:

Si comparamos las poéticas contenidas en dos antologías separadas exactamente por veinte años de distancia, podremos confirmar nuestra aseveración de que lo que estaba cambiando, en la poesía española, no era solamente la temática de los poemas o sus formas expresivas, sino el concepto mismo de poesía (pág. 80).

El análisis de las diversas poéticas incluidas en la *Antología consultada* le lleva a afirmar a Castellet, de un modo simplista y falseador, que "Bousoño es (...) el único, entre los nueve poetas de la *Antología consultada*, en afirmar, ante la poesía, una actitud subjetivista a ultranza" (pág. 81-82). Las opiniones de Rafael Morales y José M^a. Valverde (recuérdese que Vicente Gaos no incluyó poética alguna), que, como se vio anteriormente, estaban más próximas en muchos aspectos a las de Bousoño, que a las de Celaya, se despachan de un modo rotundo, adjuntándolas a las posiciones que Castellet quiere defender:

Estos dos últimos no nos dan ideas precisas sobre el tema que nos interesa, más por cuestión de enfoque, que no porque sus intereses poéticos sean contrarios al planteamiento del realismo, como problema central de la poesía de nuestros días (pág. 85).

Parece olvidar Castellet las declaraciones nada ambiguas de José M^a. Valverde en su "Poética y metafísica" para la *Antología consultada*:

Y aunque no exclusivamente, la poesía es arte, hecho éste que anda ahora un tanto oscurecido (...) en un clima de contenidos a palo seco, de alaridos entrañables, de metafisicismos más o menos existencialistas²⁹⁹.

Así pues, si en la poesía española que se escribe entre 1898 y 1936 veía Castellet en Unamuno y Machado los dos principales antecedentes de la nueva estética que culminaría en la generación que él pretende lanzar, en la poesía de posguerra estos antecedentes los verá en Celaya, Nora y Blas de Otero³⁰⁰. Por otra parte, del mismo modo que Juan Ramón Jiménez era la "bestia negra" que había que descalificar como representante más claro de la tendencia simbolista de la anteguerra, en los primeros años de la posguerra este papel lo desempeñará Carlos Bousoño.

Sin embargo, tal como ya he señalado, estos poetas sólo expresan para Castellet una etapa de transición en la que se está poniendo en liquidación la estética simbolista, en ellos se da, por decirlo con palabras del crítico, una "actitud realista" pero una "expresión simbolista":

El poeta de transición (...) (escribe) una poesía de contenido humano, social y aun revolucionaria, utilizando los medios de expresión de una poesía que pretendía la deshumanización, el irrealismo y el esteticismo, con exclusión de todo otro objetivo (pág. 88).

Así pues, los "poetas de transición", es decir, principalmente los tres precedentes anteriormente señalados (Nora, Celaya y Otero), se caracterizan, para

Castellet, por haber adoptado una temática realista y por no haber logrado aún un lenguaje adecuado, que, en el discurso del crítico, se identifica con la utilización poética de la lengua coloquial y del narrativismo.

El cambio de tendencia que ha sufrido la poesía desde 1930 aproximadamente, según Castellet, afecta incluso a los autores de la generación del 27, como grupo, tal como lo expone en uno de los párrafos dedicado a analizar la evolución de Pedro Salinas:

Los supuestos de los que su generación (la del 27) había partido, han perdido su vigencia veinte o treinta años después, porque eran la manifestación tardía de un fenómeno histórico, de un movimiento estético empezado más de medio siglo atrás (pág. 94).

La estrategia del crítico catalán es clara. Su voluntad de enlazar al grupo de autores jóvenes que lanza en su antología con una generación, en una tradición inmediata, que, no se olvide, había logrado "incorporar su poesía a la europea de su tiempo (...) en grupo" (pág. 46), le lleva a recuperar precisamente "en grupo" a la generación del 27 para la nueva estética. Así, se recupera a Jorge Guillén gracias a la actitud realista que Castellet ve en su *Maremagnum*, que enfrenta a *Cántico*, que "lo inscribe en el cuadro de la evolución general de la poesía en los últimos años" (pág. 92). Del mismo modo que Machado era recuperado para el "realismo" por su proyecto de "Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua Española", a Pedro Salinas se le recupera por una

conferencia que dejó inédita a su muerte³⁰¹, en la que el poeta del 27 declara que "Se anuncia por los cuatro puntos del horizonte una poesía de sentimiento de clase" (pág. 94). Para demostrar la evolución de Vicente Aleixandre "desde el irrealismo confesado de sus primeros años, hasta la actitud realista de sus últimos libros" (pág. 95-96) Castellet sólo tiene que acudir al prólogo del propio autor a *Mis poemas mejores*:

Con *Historia del corazón* (...) se abre ahora una nueva representación: el vivir del hombre, visto como un esfuerzo y descubierto a la luz meditada de su finitud y de su reconocimiento en los otros (pág. 95)³⁰².

Pero frente a estos tres poetas, dos figuras del 27, Luis Cernuda y Rafael Alberti, se distinguen por haber adoptado "una actitud realista "avant la lettre"" (pág. 96). En Alberti, "que ha realizado el ciclo de su evolución poética de un modo más rotundo, más completo y más rápido" (pág. 96) que el de sus compañeros, ve reflejados Castellet dos de los rasgos definidores del lenguaje de la nueva generación: "Los matices de su realismo nos hablan de una poesía con tendencia a depurarse, a hacerse coloquial y narrativa" (pág. 97). Por su parte, de Cernuda, de quien acababa de aparecer en febrero de 1959 "Historial de un libro"³⁰³, se destaca su orientación hacia la *expresión coloquial*, que el propio poeta sevillano remarcaba en su artículo memorialista, para declarar finalmente que es

uno de los autores "del 27" que más cerca se encuentran de muchos jóvenes poetas de hoy que, sobre sus mismas bases formales, buscan sobrepasar esta "poesía de la experiencia individual", añadiéndole una dimensión histórica que, como veremos en seguida, será uno de sus intentos más característicos (pág. 100).

Así pues, Cernuda se erigía en doble maestro para la nueva generación de poetas: por un lado, como crítico, había guiado, a Castellet, y guiaría, a muchos autores, en sus preferencias por la literatura española contemporánea, por su "criterio histórico" y por su "caracterización dinámica"; por otro lado, como poeta adelantaba y confluía con la estética realista y con la expresión de una "dimensión histórica" en un lenguaje "coloquial" y narrativo. Si la generación del 27 era el ejemplo que había que seguir "como grupo" y como modelo de promoción, Alberti y, sobre todo, Cernuda eran los ejemplos particulares como modelos de escritura para los jóvenes poetas, y precisamente, para el caso del segundo, tal como lo apuntaría años más tarde Gil de Biedma, en lo que se diferenciaba de sus compañeros de generación:

Su peculiaridad, diría yo, reside en la actitud o tesitura poética del autor implícita en cada verso, en cada poema, que es radicalmente distinta de la de sus compañeros de promoción y no demasiado frecuente en la historia de la poesía española. (...) Para Cernuda el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa³⁰⁴.

Porque la poesía del exilio de Cernuda, tal como lo apuntará Gil de Biedma, sí supone una definitiva

superación de uno de los aspectos más fundamentales del simbolismo, que ni la generación del 27 ni la poesía de la primera posguerra habían conseguido sobrepasar:

La trayectoria poética de Luis Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. (...) La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia -es decir, del fondo- que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia³⁰⁵.

Luis Cernuda supera la estética simbolista a través de la incorporación al poema de la experiencia personal real y no de una visión poética de dicha experiencia, es decir, a través de lo que años más tarde se denominaría, de un modo un tanto ambiguo, como "poesía de la experiencia".

Como se ha venido subrayando, todos los cambios acaecidos en la poesía española desde los años treinta son considerados por Castellet como diversos estadios en un proceso evolutivo y continuo de sustitución de la estética simbolista por una estética realista. Esa progresiva evolución, que como el antólogo recalca repetidas veces, se manifiesta en un cambio *continuo* y *profundo*, halla sus etapas de *transición* en poetas como Dámaso Alonso, o como los autores de la *Antología consultada*, pero sólo llega a su culminación, siguiendo

el crítico en su discurso un esquema característico del manifiesto literario de carácter historicista, en la última generación. En los autores que sirven de precedente a esta generación el cambio se realizará de un modo incompleto. Dentro de un criterio ideológico materialista³⁰⁶, Castellet señala que la aparición de la nueva generación es debida a una serie de cambios económicos que derivan en una transformación de la vida cultural española:

A lo largo de la década de los años "cincuenta", la vida cultural española adquiere, por razones que no son de este lugar, una cierta fluidez, que coincide con una cierta expansión económica, que prosigue y se hace muy palpable en los primeros años de la década actual (pág. 101)

Por otro lado, como ha apuntado Carme Riera³⁰⁷, Castellet, que conocía y había explicado el método generacional aplicado a la literatura en un seminario del Instituto de Cultura Hispánica, se encarga de diseminar las características generacionales del grupo que presenta en las últimas páginas de su introducción³⁰⁸. En primer lugar, los autores que presenta en su antología coinciden en un espacio de tiempo bien determinado no sólo en cuanto a sus fechas de nacimiento (son los "niños de la guerra"), sino también en cuanto a su "momento de aparición" en el campo de la literatura (son los "escritores de posguerra"):

En este sentido cabe hablar, creo yo, de una cierta unidad generacional -o de grupo generacional- entre

los escritores que, niños durante la guerra civil, empezaron a manifestarse literariamente años después de terminada ésta, en la larga posguerra que le sucedió (pág. 103).

Nacidos en un mismo margen de fechas, no es extraño que los autores de esta generación tengan una "herencia común" en materia literaria, la poesía de tradición simbolista, a partir de la cual muchos de ellos evolucionan hacia un nuevo estilo:

Es interesante comprobar, sin embargo, que algunos de esos poetas empezaron su obra con un tipo de poesía o bien plenamente dentro de la tradición que hemos llamado simbolista o a caballo entre dicha tradición y una vaga actitud realista, que iba a ser la dominante en casi todos ellos, pocos años después (pág. 101).

Castellet no incluye entre su lista de las características de la nueva generación la existencia de elementos educativos comunes en los autores que trata, quizá porque la formación de esos autores, entrecortada en sus primeros años por la guerra civil, y más tarde, en la posguerra, llevada a cabo dentro de un sistema educativo dominado por el régimen político y que los jóvenes que el crítico antologa rechazaban, sea bastante heterogénea, siendo, tal vez, precisamente esa heterogeneidad, que nace del *autodidactismo*, lo común entre ellos. Sin embargo, en todos ellos late, como ha apuntado el crítico y antólogo, una experiencia vital común: "la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos" (pág. 103). Por

otra parte, aunque el grupo de autores que presenta en muchos casos "surgen aisladamente" (pág. 100), no se trata, al fin, de elementos deslavazados, sino que entre ellos existe una "comunidad personal", formando un grupo, no sólo entre poetas, sino también entre narradores y dramaturgos:

El esfuerzo de toma de conciencia histórica de esos poetas no es un hecho aislado en la joven literatura española de hoy. Parecidos intentos han llevado a cabo novelistas como Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano, Antonio Ferres, etc., dramaturgos como Alfonso Sastre, Carlos Muñiz y Lauro Olmo, y otros escritores (pág. 104).

Pero esta comunidad personal llega a su culminación en el "acto generacional" que da carta de naturaleza al nuevo grupo. Si la generación del 27 había tenido su "acto generacional" en el homenaje a Góngora, celebrado en la fecha que dio título al grupo, la nueva generación hallará su momento culminante en la celebración de los actos en honor a Machado en Collioure en 1959:

llegan a adquirir una cierta conciencia común, que se manifiesta abiertamente en público, con motivo de la conmemoración del XX aniversario de la muerte de Antonio Machado (pág. 100).

Julius Petersen diferenciaba en su teoría generacional tres tipos diferentes de "guía" en una generación, concepto que, en cierto modo, equivaldría al de la "minoría selecta" en la teoría de Ortega y Gasset: "como organizador que se coloca a la cabeza de los de

misma edad; como mentor que atrae y señala el camino a los más jóvenes que él; como héroe adorado por su época"³⁰⁹. Pues bien, la figura de Antonio Machado representará la función de guía "como héroe adorado por su época" en la nueva generación, según Castellet:

En palabras de Cernuda, los jóvenes "encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez" (pág. 101).

Y si Machado es el "héroe adorado" por la nueva generación, es evidente que, por lo visto anteriormente, Cernuda será colocado "como mentor que atrae y señala el camino a los más jóvenes" del nuevo grupo, aunque Castellet no niega la importancia de otros autores en este papel de guía:

Naturalmente, esa generación sabe lo que debe a los poetas que, desde Machado, *han señalado de un modo u otro alguno de esos caminos*: Alberti y Cernuda, Celaya y Otero, Hierro y Nora (pág. 104) (El subrayado es mío).

El crítico catalán, que coincide prácticamente en su formulación con la de Petersen, no se atreve a señalar ningún "organizador que se coloca a la cabeza de los de misma edad".

Donde más hincapié hace Castellet es en la puntualización de los rasgos característicos del "lenguaje común" de la generación; no sólo señala rasgos de estilo formales, sino también áreas temáticas.

Formalmente, el lenguaje de la nueva generación de poetas se caracterizará:

a) por su voluntad de expresión sencilla y por la incorporación del lenguaje coloquial en el poema, consecuentemente:

formalmente tienden a la sencillez expresiva, al lenguaje coloquial de los mejores poemas machadianos (pág. 101);

b) por la utilización de una técnica narrativa en sus textos:

tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace unos pocos años eran materia propia de la novela y el teatro. No nos extraña entonces una cierta "razón narrativa" a la que se refería Celaya y que los poetas más jóvenes hacen también suya (pág. 102-103);

c) por su voluntad de hacer una poesía realista:

Los poetas de la nueva generación tienden, en general, hacia una poesía realista que hace suyos, a grandes rasgos, los postulados que propugnara Antonio Machado (pág. 101);

Temáticamente, la obra de los nuevos poetas se caracteriza por los siguientes rasgos, que, en general, vienen a coincidir con los que Aleixandre señalara en su conferencia de 1955:

a) preocupación por el hombre contemporáneo inscrito en su circunstancia histórica:

El tema de esos poetas es el hombre histórico que pertenece a un mundo en transformación y al que,

tenga o no tenga conciencia de ello, las circunstancias urgen dramáticamente, obligándole a comprometerse con su época (pág. 102);

b) temática autobiográfica:

En este sentido, su obra tiende a ser autobiográfica, a consecuencia de su necesidad de efectuar una toma de conciencia histórica y de clase que les permita vincular su poesía con su vida cotidiana, con sus responsabilidades ciudadanas (pág. 102);

c) dentro de esta temática autobiográfica, la niñez y la memoria, como forma de exorcización, son dos características que se unen a la temática de la guerra:

En todos ellos late la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos, lo que les lleva al pasado, hacia su niñez; de ahí esos poemas autobiográficos, y ese constante interrogarse sobre los destinos de la patria (pág. 103);

d) su obra, con algunos matices, se inserta dentro de la poesía social:

Por ello, se dice que escriben poesía "social". Ahora bien, este término es ambiguo y equívoco. Si con ello quiere decirse que tienden a escribir una poesía de exaltación revolucionaria, dicha afirmación no es siempre cierta. Y lo mismo sucede si con ello se quiere significar que, en el momento presente, existe la posibilidad de una amplia y eficaz función de la poesía.

Sin embargo, en un sentido sí es válida la utilización del adjetivo *social*, referido a los poetas de la nueva generación, ya que tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace unos pocos años eran materia propia de la novela y el teatro (pág. 102).

En resumen, todas estas características estilísticas comunes a la generación no son sino los rasgos definitorios del nuevo estilo, que Castellet denominará "realismo histórico":

Ello les lleva también, en consecuencia lógica, a un realismo que se quiere histórico y que alcanza o no ese calificativo según su capacidad de interpretación de la realidad y, especialmente, según su voluntad de transformación de la misma (pág. 103) (El subrayado es mío).

Tal como señala el crítico catalán, el nuevo estilo, el "realismo histórico", se caracterizará por "su voluntad de transformación" de la realidad, es decir, como ya ha quedado señalado anteriormente, por su voluntad de utilizar la literatura como arma política. Si, por un lado, Castellet niega que el carácter de "exaltación revolucionaria" sea general en la poesía que producen los autores de la nueva generación, por otro, señala como vanguardia poética dentro de esa misma generación aquella poesía con voluntad de transformación de la sociedad; es decir, generaliza una corriente más o menos mayoritaria dentro de la nueva generación y la promulga como vanguardia única.

Dentro de la estructura de manifiesto literario de carácter historicista que desarrolla Castellet en su discurso, la nueva generación es la *primera* en manifestarse dentro del estilo del "realismo histórico" (o crítico, como lo han llamado otros autores), marcando así su carácter vanguardista y la "fosilización" de las

generaciones anteriores, última característica generacional, no mediante la negación de éstas, como hacen los manifiestos de carácter rupturista³¹⁰, sino señalando al nuevo grupo como culminación del desarrollo evolutivo que esas generaciones han venido realizando:

En todo caso, podríamos caracterizar la poesía de muchos de ellos como *la primera manifestación generacional de una conciencia poética que se quiere realista*, no solamente por el objeto de su poesía, sino también formalmente, a través de un lenguaje coloquial y de una cierta técnica narrativa. Naturalmente, esa generación sabe lo que debe a los poetas que, desde Machado, han señalado de un modo u otro alguno de esos caminos: Alberti y Cernuda, Celaya y Otero, Hierro y Nora. *Pero sabe también que puede y debe aportar su voz personal, su propia experiencia histórica, sus hallazgos técnicos* (pág. 104) (El subrayado es mío).

Si en los poetas anteriores, aquellos que Castellet consideraba como "poetas de transición", el crítico había señalado el desajuste entre su "actitud realista" y su "expresión simbolista", la nueva generación es realista "no solamente por el objeto de su poesía", como lo eran los "poetas de transición", "sino también formalmente". De ahí que Castellet insista tanto en estas páginas en puntualizar los caracteres que definen el "lenguaje generacional". Así, la nueva generación, y con ella el nuevo estilo que trae, se establece en el panorama literario en dos niveles diferentes: frente a la tradición simbolista, como su oposición más radical y su negación más absoluta; frente a la tradición realista inmediatamente anterior, como su culminación. De esta

manera, lograba Castellet sus propósitos iniciales: lanzar a su grupo de amigos como vanguardia literaria de la nueva poesía; agruparlos bajo un estilo común, al que hacía no más de tres años que se habían convertido, el "realismo histórico o crítico", y promulgar su generalización. Es evidente que la antología, "conscientemente utilizada por un grupo como medida de política literaria"³¹¹, había conseguido sus objetivos propagandísticos.

En 1964, tras el éxito obtenido por *Veinte años de poesía española*, se pensó una nueva edición de la antología que, acorde a su criterio historicista, habría de ampliar sus márgenes de estudio; así apareció, editada también por Seix Barral, *Un cuarto de siglo de poesía española*, en la que Castellet ampliaba su antología y rebajaba en cierto modo el carácter polémico de su prólogo, reflejando el cambio de la estética realista dominante, que ya había comenzado a abandonar la "poesía social":

En 1959 la publiqué con un prólogo muy extenso que llevaba una carga polémica que luego rebajé, y en el que trataba de definir las coordenadas por las cuales pasaba la poesía española de aquellos años. En ese tiempo surgió lo que dio en llamarse "poesía social", y yo intenté explicar un poco por qué y cómo habían sucedido las cosas, participando, desde luego, de las ideas de los poetas de mi generación. Mi ensayo es un poco defendiéndolos y defendiendo sus ideas. (...) En la primera edición (...) había una parte excesivamente cálida en favor de este tipo de poesía; rebajé luego la adjetivación y sólo mantuve las líneas generales. Ya habían transcurrido cinco años y muchas cosas me resultaban un tanto exageradas a mí mismo³¹².

Acento cultural y la polémica sobre el realismo social

El fracaso del Congreso de Escritores, preparado para los primeros días de febrero de 1956, trajo consigo la difusión de los postulados sobre los que se había fundado en diversas publicaciones que se desarrollan en la segunda mitad de los años cincuenta. En este sentido, el realismo poético que se propugnara desde la organización del citado Congreso encontró su tribuna relativamente tardía en *Acento Cultural*, revista editada por los Departamentos Nacionales de Información y Actividades Culturales del S.E.U.³¹³. Fundada en noviembre de 1958, en sus páginas, y sobre todo en su sección "Coloquio en torno a la poesía", se desarrollaron buena parte de las ideas sobre la poesía social esbozadas en la *Antología consultada* de 1952 y que a partir de 1955 iban cobrando cada vez más importancia dentro del panorama literario español. Dicha sección se iniciaba precisamente con unas "Notas sobre poesía social" firmadas por el director de la revista, Carlos Vélez, quien entendía la "poesía social" como

Aquel género de poesía cuya fundamental preocupación y destinatario es el hombre y cuya principal misión consiste en desencadenar las circunstancias que

encadenan a éste a su forma cotidiana y obligada de vivir³¹⁴.

En consecuencia, para lograr tal tipo de creación poética, el poeta debía, en primer lugar, "conocer todo lo que al hombre rodea", para, en segundo lugar, "hablarle (al hombre) en el idioma que él entienda" y, por último, establecer una poesía "comprometida" con la realidad (pág. 14).

Por otro lado, Carlos Vélez, siguiendo las ideas expuestas en la *Antología consultada* y defendidas por Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño, entiende la poesía como un medio de comunicación:

Parto de la base de que poesía es comunicación. Considero, de acuerdo con la mayor parte de los poetas, que no otra cosa es la poesía fundamentalmente, aunque le sean necesarias también otras características (pág. 13).

Y como radical comunicación, la poesía deberá estar "situada" en un espacio y un tiempo bien determinados, el espacio y el tiempo de su autor, estará "influenciada por el tiempo en que vivimos y el lugar en que estamos" (pág. 13).

Al texto de Vélez publicado en el nº 1, le seguiría en la sección "Coloquio en torno a la poesía" del nº 2 (diciembre de 1958) unas "Notas sobre la nueva poesía española (1939-1958)" de Ramón de Garciasol, donde el poeta señalaba la fundamental raíz realista tanto de la literatura como del arte español. Pero quizá resultan más interesantes, por cuanto vienen a exponer la postura

"oficial" sobre la estética social, las palabras que Gabriel Celaya escribe en su artículo "Doce años", incluido también en la sección citada, en el n° 3 (enero de 1959) de *Acento Cultural*, donde hacía repaso de su "pequeña historia de poeta real", iniciada cuando sintió "la necesidad de luchar contra lo que tenían de minoritario los poetas maestros" (pág. 18). Partiendo de su conocido axioma estético, "la poesía no es un fin en sí. La poesía es un instrumento entre otros para transformar el mundo" (pág. 18), Celaya defiende cada uno de los postulados sobre los que se sostiene la estética social en aquel momento. Su rechazo de cualquier postura poética fundada en el irracionalismo y en el misterio, por una poesía realista de carácter directo, le lleva a enfrentarse directamente con los movimientos vanguardistas anteriores a la guerra, señalando "el carácter típicamente reaccionario de algunos movimientos tan aparentemente revolucionarios como el surrealismo" (pág. 17). Frente a la poesía del "misterio" Celaya propone una poesía fundada en la "razón narrativa" orteguiana, que ponga su acento en el hombre, en lo característicamente humano, lo que conllevará una renovación del lenguaje poético:

En principio, me parecía que apearse el lenguaje, reivindicar lo humano contra lo precioso y hablar de lo que todo el mundo habla en la calle, sin hacer ascos ni ponerse de puntillas, sería suficiente para que "el cualquiera" tomara contacto con los poetas de su tiempo (pág. 18).

Tras ese primer estadio de su poesía, culminado en 1948 con *Las cosas como son*, en el que el lenguaje realista se siente como un modo efectivo de acercamiento al hombre y a la realidad, una nueva etapa se inicia, en la que dicho lenguaje realista se siente como autosuficiente, como una respuesta de un estilo novedoso:

Si el lenguaje liso y llano -o prosaico, como decían mis enemigos- me atraía, no era sólo por deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferrolítico garcilasismo, me sonaba impresionantemente novedoso (pág. 18).

Esta adecuación entre lenguaje y realidad, la utilización en poesía de un lenguaje "liso y llano" como modo de lograr una mejor comunicación con el pueblo, traía consigo una de las cuestiones que más se habrían de criticar dentro de la estética social: la del supuesto mayoritarismo de tal poesía. Celaya se adelanta a dichas críticas y escribe en este sentido que el "mayoritarismo" de la poesía social nace cuando "la circunstancia interior coincide con la circunstancia exterior y el poeta con su público latente" (pág. 19), es decir,

Lo importante no es hablar del pueblo, sino hablar con el pueblo, en el pueblo y desde el pueblo. Hay que agarrar bien sus raíces y sentir hasta la muerte del yo el "nadie es nadie", para después seducir a ese pueblo, con ayuda de la retórica, del prosaísmo o de lo que se tercié, hasta lograr no ciertamente la poesía absoluta, sino un estado de conciencia que, es fatal, permitirá mirar nuestras obras por encima del hombro (pág. 19).

En una concepción tal del mayoritarismo, como tema y como modo de expresión, poco importa que las obras insertas dentro de la estética social lleguen a una mayoría real o no, puesto que

La diferencia entre "la inmensa minoría" de Juan Ramón y la "inmensa mayoría" a que, con claro sentido reivindicativo, apela, por ejemplo, Blas de Otero, no es cuantitativa. No estriba en si nos leen muchos o pocos, sino en quiénes pueden leernos (pág. 19).

En consecuencia, una vez alcanzados un tono y una temática verdaderamente mayoritarios, una vez que el poeta coincide con la circunstancia exterior de su pueblo, sólo resta el instrumento para lograr que tal tipo de poesía llegue a un público mayoritario. Pero eso queda ya fuera del alcance del poeta y cae en manos de los medios de comunicación de masas:

¿Qué falta aún para llegar a un contacto real y concreto con la inmensa mayoría? Algo que ya no depende totalmente del poeta. Los medios de difusión, el aparato de la propaganda (pág. 20).

Carlos Vélez, en "Forma y expresión para una poesía popular", publicado en el nº 9-10 (julio-octubre de 1960) de *Acento Cultural*, con el que concluía la publicación, hacía una apuesta semejante por los medios de difusión masivos, por "unos medios tácticos para hacer efectiva, real y directamente vivificadora, para y desde todos -con la mayoría, en la mayoría y desde la mayoría-, la poesía, hoy enclaustrada sin posibilidad repercusora" (pág. 37).

La poesía social comenzaba a asumir que el supuesto mayoritarismo a que, desde posiciones utópicas, había aspirado en sus primeras proclamas, no dependía ya de sus propias posibilidades técnicas, ni seguramente de la ampliación de los habituales canales de difusión de la poesía, sino que requería la colaboración de unos medios nuevos, adecuados a la nueva situación y al nuevo desarrollo que la escritura estaba tomando. Si los temas y el tono de la poesía social eran los adecuados para la comunicación con la mayoría, lo cierto era que el divorcio entre el poeta y su público era semejante al que podía verse entre aquellos poetas que habían continuado las tendencias más esteticistas. El fracaso del supuesto popularista en esta poesía se buscaba no en las raíces mismas de dicha creación, en su inadecuación de base, sino en la situación económica y socio-política del país³¹⁵. De esta manera, el círculo se cerraba sobre sí mismo, puesto que una poesía, como la social, nacida con la voluntad de transformar el mundo veía cómo éste debía cambiarse desde otros estamentos para así lograr una adecuación a la nueva sociedad. En consecuencia, la poesía social pasaba a ser un instrumento secundario en la realización de ese cambio. Entonces, ¿cuál era el papel de dicha estética?

El creciente desarrollo del realismo a lo largo de los años cincuenta, su difusión como un estilo literario general, era objeto de comentario en el primer número de

Acento Cultural en las palabras que el joven narrador y poeta Jesús López Pacheco, que había participado en la organización del Congreso de 1956, escribía en "Realismo sin realidad". Entendía López Pacheco el realismo como "una tendencia que permanece siempre latente en el curso de la historia de la literatura y, en general, en el arte" (pág. 5), y a la que ciertas circunstancias históricas y sociales hacen renacer cada cierto tiempo. Desde los años de la posguerra se venía percibiendo un progresivo resurgimiento del realismo, cuyas manifestaciones en la poesía se habían adelantado:

La poesía es, seguramente, el género que está, o, por lo menos, ha estado, en la vanguardia de la lucha por el realismo. En este aspecto, es ya muy conocido el valor y el significado de la obra de poetas como Eugenio de Nora, Gabriel Celaya, Blas de Otero y, últimamente, con su magnífico libro *Salmos al viento* sobre todo, José Agustín Goytisolo (pág. 6).

Pero la difusión del realismo a lo largo de los últimos años había traído consigo su transformación, en muchos casos, en un mero estilo superficial, había propiciado la imitación de una serie de rasgos aparentes que no respondían en cambio a un realismo profundo, es decir, habían provocado un falso realismo, por el que un estilo realista no se adecuaba a una situación real de hecho:

Este es el falso realismo, el realismo sin realidad. Utiliza casi todos los elementos formales del auténtico, pero en nombre de los principios contrarios a éste. (...) Y es que la pobreza, que lógicamente es una de las circunstancias más utilizadas por el realismo, puede ser tomada, en la

creación literaria y artística, como un motivo estético, sin ninguna participación sentimental del escritor o artista en los efectos lamentables que produce (pág. 6-7).

En consecuencia, el "realismo sin realidad" se convierte en un estilo vacío, en una tendencia y en una técnica de escritura que no se adecúa a su contenido, a la realidad circundante que, en lugar de expresar, trata de ocultar. Como tal técnica de escritura, el realismo así concebido no es sino un estilo paralizador y falsificador que muestra el divorcio entre expresión y contenido. Así, López Pacheco concluye:

El realismo no es sólo una forma de arte. Implica también, y acaso primordialmente, un contenido, una adecuación total del arte con la realidad, un punto de vista general y una posición humana y artística. El falso realismo surge cuando, intencionadamente o no, se le utiliza sólo formalmente. Concibiéndolo así, se le rebaja hasta una categoría inferior a la que le corresponde: la de simple estilo o técnica (pág. 7).

Algunos años antes de que se comenzara a señalar la inadecuación entre el estilo realista y la realidad circundante en la poesía social, desde las mismas filas del realismo se llamaba la atención sobre este peligro: la difusión del estilo realista podía provocar su transformación en una mera técnica, en una tendencia, que remitiera al vacío.

ABRIR CONTINUACIÓN CAP.III TOMO I





ABRIR CAPÍTULO III TOMO I

LA ESTÉTICA SOCIAL-REALISTA EN CRISIS. LA RENOVACIÓN
ESTÉTICA DE LOS AÑOS SESENTA. EL ENLACE DE LA GENERACIÓN
DEL 68 CON LAS PRINCIPALES CORRIENTES DE POSGUERRA

El fin de una polémica y la Poesía última de
Francisco Ribes

Como ha quedado visto, uno de los fundamentos sobre los que José M^a. Castellet basaba su antología, frente a gran parte de su grupo de amigos barceloneses, era la revalorización del carácter comunicativo de la palabra poética y, de ahí, deducía su función social enlazada con el realismo histórico o crítico. El antólogo catalán venía a marcar una gran diferencia frente a las reflexiones que sus compañeros habían venido haciendo a lo largo de la década de los cincuenta contra esa postura que consideraba a la poesía fundamentalmente como comunicación. La respuesta a la posición sostenida por Castellet no se haría esperar y pronto, en lo que podría denominarse como una tercera etapa de la polémica entre poesía-conocimiento y poesía-comunicación, aparecerían diversas opiniones contrarias entre los poetas que él había señalado como nueva generación, que vendrían a

culminar en torno a 1962-1963 con un cambio radical tanto en la concepción teórica de la poesía como en su realidad práctica.

José Angel Valente será el primero, en esta nueva etapa de la polémica en la que se lleva a cabo la cimentación de la postura de la poesía como medio de conocimiento, en sostener una posición contraria a la de Castellet en unas declaraciones que acompañaban a su poema "El moribundo" en la revista *El Ciervo*, a comienzos de 1961; para él la poesía es primero, y principalmente, un modo de conocimiento y sólo posteriormente existe comunicación:

Escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mí insustituible, a la realidad. Quizá no sea difícil desprender de ahí que veo la poesía, en primer término, como conocimiento, y sólo en segundo lugar como comunicación. Por supuesto no se me ocurriría en ningún caso excluir este segundo elemento o excluir su valor.

De esta manera, se niega la existencia de un conocimiento previo a la escritura del poema, conocimiento que sólo se logrará a través del lenguaje en el texto:

El poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que se proponga transmitir, ya que ese contenido no es conocido más que en la medida en que llega a existir el poema. Es este último el que nos permite identificar, es decir, conocer en su realidad profunda el material de experiencia sobre el que hemos trabajado³¹⁶.

Así pues, Valente adelantaba ya en 1961 los fundamentos sobre los que la concepción de la poesía como

conocimiento iba a basarse: 1º) no existe un conocimiento previo al poema; 2º) el poema es un modo de conocimiento insustituible de la realidad; 3º) este conocimiento se lleva a cabo a través del lenguaje; 4º) este conocimiento se da exclusivamente en el poema. Valente, que residía fuera de España desde seis años atrás, se hacía eco de una corriente europea de pensamiento poético que T.S. Eliot había recogido y resumido en un artículo escrito en 1953 pero publicado en 1957, cuando el poeta gallego estaba como profesor en la Universidad de Oxford; reproduzco, pese a lo extenso de la cita, las palabras de Eliot, quien a su vez cita a Gottfried Benn, porque, como se verá más adelante, su eco resuena en casi todos los poetas que defienden la postura de la poesía como conocimiento:

There is first, he (Gottfried Benn) says, an inert embryo or "creative germ" (...) and, on the other hand, the Language, the resources of the words at the poet's command. He has something germinating in him for which he must find words; but he cannot know what words he wants until he has found the words; he cannot identify this embryo until it has been transformed into an arrangement of the right words in the right order. When you have the words for it, the "thing" for which the words had to be found has disappeared, replaced by a poem. What you start is nothing so definite as an emotion, in any ordinary sense; it is still more certainly not an idea (...). I agree with Gottfried Benn, and I would go a little further. In a poem which is neither didactic nor narrative, and not animated by any social purpose, the poet may be concerned solely with expressing in verse (...) this obscure impulse. He does not know what he has to say until he has said it; and in the effort to say it he is not concerned with making other people understand anything. He is not concerned, at this stage, with other people at all: only with finding the right words or, anyhow, the

least wrong words. (...) he is going to all that trouble, not in order to communicate with anyone, but to gain relief from acute discomfort; and when the words are finally arranged in the right way (...) he may experience a moment of exhaustion, of appeasement, of absolution, and of something very near annihilation, which is in itself indescribable³¹⁷.

Como puede comprobarse las palabras de Valente coinciden en lo fundamental con las de Eliot en expresar las cuatro bases sobre las que se cimenta la concepción de la poesía como conocimiento.

Pero José Angel Valente irá más lejos en sus declaraciones y, al afirmar la poesía como conocimiento, negando implícitamente su papel comunicador como definitorio en primera instancia, se enfrentará a la poesía social, que se cimentaba en la concepción de la poesía como modo de comunicación, y, así, en noviembre de 1961, en su artículo "Tendencia y estilo", se situará frente a la *tendencia social* para afirmar el *estilo personal*:

Nuestras letras de postguerra se han caracterizado, al menos en sus manifestaciones de mayor interés, por un antiformalismo más o menos polémico y por el descubrimiento de la necesidad histórica y social de ciertos temas. (...) Pero la cristalización de esa tendencia no es suficiente; es decir, no sólo no es suficiente sino que puede ser (...) paralizadora.

Y en otra parte del artículo añade:

Cuando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión. (...) El estilo, así considerado, puede ser víctima de dos elementos apriorísticos: de un a priori estético y

de un a priori ideológico. Ambos liquidan de raíz toda posibilidad de que la obra artística se produzca³¹⁸.

Es evidente que Valente consideraba ya para 1961 la poesía social como una *tendencia*, es decir, como un "estilo colectivo" en el que los estilos personales quedaban eliminados. En resumen, la poesía social se había convertido en una tendencia y, como tal, para el poeta gallego, era una corriente agotada, por resultar "paralizadora".

Sin embargo, no será hasta un año más tarde hasta cuando se empiecen a generalizar las manifestaciones de agotamiento de la poesía social. Para 1962, como señala Castellet, la poesía social se había convertido en una "pesadilla estética"³¹⁹ y por esas mismas fechas apuntaba Gerardo Diego el decrecimiento de tal tipo de poesía³²⁰. Lo cierto es que para 1963, como ha escrito José Olivio Jiménez, la estética social estaba en franca retirada:

Hacia 1963, pues, ya la poesía española señalaba, en resumen, un agotamiento progresivo de la corriente social y política, de que tan fuertemente se había alimentado en los años anteriores³²¹.

1963, precisamente, es el año de la "autocrítica del realismo", según Fanny Rubio, que se lleva a cabo en un "Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea", patrocinado por el Instituto Francés y el Club de la UNESCO en Madrid, entre el 14 y el 20 de octubre, al que acuden Pierre Enmanuel, Nathalie Sarraute, Mary Mac Carthy, Urbano Tavares, Torrente

Ballester, José Bergamín y Castellet, entre otros³²². En este seminario los autores españoles comienzan a percibir que el realismo crítico, histórico, ético, narrativo o social, que venían manteniendo y practicando, ha entrado en crisis en el resto de las literaturas occidentales.

Unos meses antes del citado "Seminario", en julio, se publicaba *Poesía última*, una nueva antología poética elaborada por Francisco Ribes, más de una década después de la aparición de su *Antología consultada*, en la que varios de los autores recogidos se iban a enfrentar radicalmente a la concepción social de la lírica y a la idea de la poesía como comunicación, que la sustentaba, para afirmar su valor como medio de conocimiento. La fecha de aparición de esta antología es importante por coincidir con un momento de crisis en la poesía española, por lo que, tanto las declaraciones del antólogo como las de los poetas antologados cobrarán un papel fundamental como documento histórico. La conciencia de que el tiempo transcurrido desde la elaboración de la *Antología consultada* era "distancia bastante para requerir la colocación de una banderola que, más tarde, cuando la etapa ya esté cubierta, facilite el recorrido íntegro"³²³, le lleva a Ribes a recoger en su nueva antología la obra de cinco poetas: Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Angel Valente. En estos cinco poetas se encuentran representadas las tendencias fundamentales de la

generación: "Con toda sinceridad, creo que los cinco poetas incluidos aquí son como portaestandartes -aunque no lo pretenden- de modos y tenedencias muy actuales aunque distintas" (pág. 11). Las ausencias de algunos autores que hoy nos parecen principales para la generación recogida en esta antología, como Jaime Gil de Biedma o Francisco Brines, se justifican porque en el momento en que se elabora dicha antología ambos autores sólo tenían publicado un libro de poemas. Por lo tanto, no carece de razón la afirmación de Félix Grande al enjuiciar *Poesía última*: "Creo que, no obstante la limitación del número de poetas antologados, este libro tiene una ambición de análisis generacional"³²⁴. Así pues, *Poesía última* cobra como documento literario un valor doble: por un lado, es una antología puramente generacional, la primera que, bajo esos criterios, se elabora para el grupo de los cincuenta; por otro lado, su aparición coincide con un momento de crisis de la literatura española.

Dentro del panorama antológico español, Ribes sitúa su nueva obra "en medio de *Veinte años de poesía española*, de Castellet, y de *Nuevos poetas españoles*, de Jiménez Martos", de quienes piensa "que los dos se han pasado en la ejemplarización" (pág. 8). De ahí el carácter restrictivo que toma esta nueva antología. Por otro lado, los poetas presentados tienen una serie de características formales y estilísticas que los hacen una

generación distinta. Desde el punto de vista de Ribes, los poetas-generación recogidos en *Poesía última* enlazan directamente con las posiciones más avanzadas de la *Antología consultada*, estableciéndose, en cierto modo, como quería Castellet, como culminación de aquéllas, y se caracterizan, como aquellos poetas, por la superación del formalismo característico de la generación del 27:

En estos poetas apenas hay algo que recuerde la tendencia evasiva y formalista que tuvieron los de la generación del 27 y algunos de la *Consultada*, y han dejado bastante atrás las fórmulas vigentes entonces (pág. 11).

Sin embargo, varios de los poetas, alguno incluso expresamente en las poéticas de la antología, se situarán en contra del anti-formalismo que caracterizaba la poesía de aquellos años; tal es el caso de Claudio Rodríguez, quien, analizando la poesía española inmediatamente anterior, denuncia "la progresiva eliminación de todo lo que sonara a esteticismo, a abstracción, el desdén de los irracionales" (pág. 90) como las causas fundamentales de la decadencia en la que ha entrado. En esta supuesta superación del formalismo característico de la generación del 27 que Ribes pretende ver en la nueva generación, vinculándola así (falsamente, como se puede comprobar en la lectura de las poéticas) a la primera promoción de posguerra, los nuevos poetas enlazarían con Antonio Machado en su rechazo de la poesía barroca y en su enlace con los primitivos poetas españoles:

En su recorrido hacia atrás han pasado de largo ante el remanso retórico y preciosista donde se detuvieron Garcilaso, Góngora y Quevedo, y llegan a las cercanías del agua que apagó la sed de Berceo y del Arcipreste, de Manrique y de los Anónimos, y del pueblo, creador o conservador de los romances y las coplas de nuestros más luminosos y transparentes siglos.

Si se quiere una apoyatura más técnica, vuélvase (,,,) a Machado-Mairena, y léase lo que dice del barroco literario, río en donde viajan juntas la corriente culterana y la conceptista (pág. 13).

Este enlace de la nueva generación con la estética machadiana se realiza, según Ribes, en dos puntos: por una lado, en el rechazo del barroco y en su adscripción a un gusto poético por la sencillez; por otro, en una misma concepción temporal del hecho poético. Así, el antólogo escribirá: "Todos han cogido el mundo, lo han apretado contra su corazón y han dicho con palabras sencillas la verdad de su instante" (pág. 12). Si bien la poética de Eladio Cabañero puede concordar con esa poesía escrita "con palabras sencillas", y así el poeta de Tomelloso defenderá la "claridad" en poesía:

En poesía, en todo buen hacer literario, la claridad es, más que un prurito de veracidad, un decidido afán de profundidad y sencillez. Ser sencillo, por tanto, vale lo que pueda valer el ser exacto y preciso (pág. 23).

Carlos Sahagún, de modo explícito, y Valente y Rodríguez, de modo implícito, defenderán una postura fundamentalmente contraria; la poesía no deberá sacrificar su forma en aras de una mayor comunicabilidad, aunque al lector le resulte "oscura":

Pero si el lector no parte de este supuesto tácito de la ambigüedad de las palabras y las mira tan sólo en su significado masivo, genérico, el poema podrá parecerle banal o, en el mejor de los casos, oscuro (pág. 121).

Por lo tanto, la búsqueda de un estilo sencillo es algo que no resulta general, ni tan siquiera mayoritario, en los poetas que Ribes selecciona; más bien, al contrario, éstos parece que han emprendido el camino desde la aparente claridad expresiva hacia una mayor fidelidad de la expresión del conocimiento poético.

Por otra parte, como se ha apuntado, la nueva generación coincide con Machado en una misma concepción temporal de la poesía, rasgo que les vincula también a los poetas de la *Antología consultada*:

"Palabra en el tiempo". Ellos narran el suyo y comienzan por contarnos su infancia -origen de su mundo- y su patria -centro vital de su circunstancia-: en suma, su biografía no ya espiritual, sino también histórica (pág. 12).

La conciencia temporal del poeta desarrollando su vida en una comunidad determinada y en una determinada época es uno de los componentes fundamentales en los que la nueva generación coincide con la anterior. En el caso de Angel González, su voluntad de "apuntar al tiempo que se conoce" (pág. 57) le llevará a plantear un compromiso con la Historia de un determinado momento: aquel que le ha tocado vivir al poeta. Por su parte, desprovisto de todo compromiso político, Claudio Rodríguez pone también el

acento de su poesía en el elemento temporal: "La poesía trata de exponer el destino humano en una relación de totalidad con la época en que se produce y con el hombre que la escribe" (pág. 88). A este carácter temporalista, heredado de Machado, se le unirá una voluntad de autenticidad, que enlaza también con el poeta sevillano, así como con la generación de la *Consultada*, y que Ribes expone de la siguiente manera: "Su temática es un espejo de su tiempo. Pertenecen a generaciones cuya primera exigencia es la autenticidad" (pág. 12). El humanismo será otro de los rasgos característicos de la nueva generación en coincidencia con la anterior. En este sentido, una de las bases sobre las que se sustenta la poesía de Eladio Cabañero es precisamente su voluntad humanista:

Deseo ser siempre defensor acérrimo de lo estrictamente humano. La vida justa y solidaria - injusta e insolidaria-, ése es el amor que me enamora y la música de mi cantar (pág. 19).

Fundada sobre un profundo humanismo y sobre una conciencia clara del tiempo en que se vive, es evidente que esta poesía adquirirá un sentido moral, que, sólo en algunos casos, derivará hacia un compromiso social determinado. Así, si Eladio Cabañero afirma que "este tiempo precisa de poetas morales, no moralistas" (pág. 21), Claudio Rodríguez resulta más explícito en sus palabras:

La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias. Aquí creo conveniente añadir que soy partidario del sentido moral del arte. La validez del arte entraña moralidad. No como espejo o faro, como moraleja o propaganda. Sino como fundamental elemento integrador de la persona completa (pág. 88).

Así pues, la concepción moral del arte no será, en estos poetas, sino una consecuencia más del profundo humanismo que guía su obra.

Por lo tanto, tanto en su humanismo, como en el carácter temporalista, íntimo y auténtico de su poesía, (no así en la voluntad anti-formalista o en la búsqueda de un estilo sencillo, que, como se ha visto, no se da en varios de los poetas recogidos por Ribes) los autores de la nueva generación representados en *Poesía última* enlazan con las posiciones más avanzadas de la *Antología consultada* culminándolas; José Olivio Jiménez así lo subraya:

La poesía que todos escriben es continuadora de las válidas conquistas que la generación anterior había definitivamente incorporado. Sigue siendo, en buena hora, una poesía escrita cara al hombre, a la vida, a la historia; y por aquí se marca el hilo conductor con la lírica de los últimos años españoles³²⁵.

No obstante, la nueva generación comenzará a marcar distancias con la inmediatamente anterior en dos cuestiones fundamentales: el concepto de poesía como medio de conocimiento, su posicionamiento frente a la poesía social. El mismo José Olivio Jiménez así lo ha apuntado:

Por un lado, se impelían a la liberación del compromiso ideológico mediatizado e impersonal, y consecuentemente proclamaban el compromiso fundamental con la poesía; por otro lado, y correlativamente, asumían el ejercicio poético como instrumento de conocimiento y, sólo después, de comunicación³²⁶.

Francisco Ribes señalará, en su "Nota preliminar", el "dilema" existente en los autores que presenta entre la concepción de la poesía como un modo de conocimiento o como una forma de comunicación como un problema fundamental:

Podría decirse que el problema fundamental de esos cinco poetas de hoy (...) está en el dilema conocimiento-comunicación. Y lo resuelven sin maniqueísmos, en fórmulas integradoras que casi siempre parten de la experiencia propia como un modo de más conocer para mejor comunicar (pág. 12).

Pero, a pesar de que el antólogo diga que el problema se resuelve "sin maniqueísmos", el estudio de las poéticas demostrará que la mayor parte de los autores recogidos en esta antología se inclinan por una concepción de la poesía fundamentalmente como modo de conocimiento, relegando su carácter comunicativo a un segunda plano.

Más polémico resultará aún el problema de la "poesía social", que, según Ribes, también se resuelve en una fórmula integradora, la "poesía solidaria": "Ellos lo dicen en sus meditaciones, que podrían resumirse a ese respecto en una frase: no poesía social, sino solidaria, del tú y del nosotros por encima del yo" (pág. 12-13). Pero, al igual que la concepción de la poesía como

conocimiento, la defensa del compromiso y de la poesía social servirá de "piedra de toque" para diferenciar al menos dos grupos o tendencias bien claras dentro de *Poesía última*, reflejo del momento de crisis: por una parte, un grupo mayoritario de poetas (Rodríguez, Sahagún y Valente) defenderá la poesía como modo de conocimiento y negará el compromiso social del poeta; por otra parte, Cabañero y González defenderán el compromiso del poeta con la sociedad, aunque no se posicionarán directamente sobre la polémica conocimiento-comunicación. En este sentido, Eladio Cabañero escribe en su poética:

La poesía social es alta razón de eterna actualidad, no un tema de moda. Lo social, intelectual, artística y políticamente visto, ha cerrado su invasor cerco sobre el viejo mundo del individualismo despótico, las histéricas manías de grandeza de muchos artistas y poetas altos para la literatura y bajos, enanos, por el amor humano sufrido y conquistado cara a cara y día a día en todas sus partes y no en la egoísta de los fáciles e impuestos afectos. (...) Lo social (...) no puede ser un ismo más, asunto de incitaciones pasajeras, porque es todo un estado general de conciencia, hacia adelante (pág. 21).

Cabañero fundaba su defensa de la poesía social, en oposición al individualismo exacerbado, en una concepción humanista de la poesía:

La poesía es *cosa cordial*. A mí me sirve para vivir más y para ser mejor de lo que soy. (...) Deseo ser siempre defensor acérrimo de lo estrictamente humano. La vida justa y solidaria - injusta e insolidaria-, éste es el amor que me enamora y la música de mi cantar (pág. 18-19).

Por su parte, Angel González, desde posiciones más claramente marxistas y temporalistas, defiende el compromiso social del poeta con una conciencia de coincidencia histórica entre Historia y Literatura: "La Historia de la poesía, la Historia de la literatura, no es más que un fragmento de la Historia, que siempre es del hombre" (pág. 57). Por lo tanto, dentro de la teoría literaria marxista, desarrollada principalmente por Georgy Lukács, Angel González defiende la poesía como una de las actividades productivas del hombre en relación con la sociedad circundante, que, en consecuencia, condiciona el nacimiento y el signo de ésta. Así, la poesía, como el resto de las actividades humanas, habrá de poner el acento en lo temporal, contingente e histórico del momento que se vive, para de esa manera ser representativa de un estadio histórico y trascender a dicho momento; en ello funda el poeta asturiano el carácter social de la poesía:

Es fácil comprender que algunos poetas -entre los que me cuento- no se planteen el problema de la eternidad del poema, o se lo planteen invirtiendo los términos clásicos: si buscar el asentamiento (*sic*) de los siglos futuros es como tratar de hacer blanco con los ojos cerrados en un objeto en movimiento, es necesario apuntar al tiempo que se conoce, dirigirse al hombre con el que se limita, con el que se convive.

Por esas razones considero legítima la poesía que ha dado en llamarse *social*. (...) Me refiero a la poesía crítica, que es expresión de una actitud moral, de un compromiso respecto a las cosas más graves que suceden en la Historia que, de alguna manera, estamos protagonizando (pág. 57-58).

Desde esta postura es evidente que Angel González choque contra el individualismo defendido por otros tipos de poesía. El individualismo y el esteticismo, consecuencias de la tradición simbolista, como señalara Castellet, serán las "bestias negras" que se opongan a la poesía "solidaria", a la "poesía social", a aquella poesía que pretende integrar la realidad completa de un determinado momento histórico:

Parece que todo lo vivo y palpitante debe quedar fuera del poema, en el que sólo pueden encontrar cabida problemas individuales y soluciones puramente estéticas. (...) Yo pienso, por el contrario, que el poema nace de todos los estímulos que vienen dados al poeta desde fuera, incluida, por supuesto, la tradición literaria, pero teniendo presentes siempre las ideas y las realidades de cualquier tipo que caracterizan al momento histórico en el que el poema se produce (pág. 58-59).

En consecuencia, el poeta habrá de escribir desde la Historia misma y no desde su propia individualidad, su carácter testimonial será su modo de permanecer³²⁷:

Escribiendo desde el centro de la Historia, y de acuerdo con su marcha, el escritor se quedará, al menos, en la Historia. Escribiendo desde la pretendida inmutabilidad de la naturaleza humana, el escritor se quedará probablemente en el olvido, como si no hubiera existido nunca, aunque su pre-historia inmediata, los residuos culturales que, entre materiales valiosos, arrastra la tradición como una carga muerta, le presten una apariencia de vida, válida sólo ante él o ante quienes se nutren de los mismos residuos (pág. 59).

En su negación del individualismo exacerbado, que había caracterizado al poeta de tradición simbolista, según se

vio al estudiar la *Antología* de Castellet, coinciden las palabras de Angel González con las de Eladio Cabañero; el nuevo poeta social, solidario, se enfrenta, así, al poeta individualista de la tradición simbolista. En consecuencia, González defenderá el compromiso social del poeta con la realidad histórica:

En rigor, el compromiso es un acto de libertad, un acto libre. Por otra parte, vivimos en un mundo demasiado comprometedor, entre realidades ante las cuales la indiferencia o el desconocimiento son difíciles, por no decir imposibles, incluso para los poetas más embebidos en la contemplación de la hermosura de la Naturaleza (pág. 58).

Frente al compromiso social del poeta, por el contrario, se situarán claramente en sus poéticas tanto Claudio Rodríguez como Carlos Sahagún. El primero realiza un repaso en sus páginas de la última poesía española, señalando una paradoja constante en ella: "la dramática paradoja de ser el hombre (...) el tema y la finalidad de la mayoría de los poemas y no ser el lector de ellos" (pág. 89). Dentro de esta poesía última, dominada por el tema humano y la voluntad mayoritaria, distingue el poeta zamorano dos tendencias fundamentales: la poesía como testimonio y la poesía social. Ambas tendencias, caracterizadas por "la progresiva eliminación de todo lo que sonara a esteticismo (...), el desdén a lo irracional", se encuentran en franca decadencia, según apunta Rodríguez en su poética. Sobre la poesía como "testimonio" o como "poemas de reportaje", en una clara

alusión a la poética de José Hierro en la *Antología consultada*, escribe Claudio Rodríguez:

Salvo en la obra de algunos auténticos poetas, la poesía como noticia, es decir, la estricta interpretación objetivista de la obra artística, puede compararse con el arte por el arte. Funciona en otra dirección, pero se asienta, en el fondo, en los mismos postulados y fines decadentes. Se trata de una técnica enunciativa que conduce a una mera descripción en el vacío de situaciones reales; es, por esencia, irrealista (pág. 90).

Si la poesía de testimonio fracasa en su tratamiento formal de la realidad, la poesía social fracasa en cuanto a su preceptiva temática:

Esta poesía, limitada de antemano, exceptuando la escrita por verdaderos poetas, ha creado un clima de confusión y, en sus ejemplos más recientes, de trivialidad y de retórica. La retórica de lo social incide, sobre todo, en una preceptiva temática. (...) A este lenguaje fósil, lejano del vigor imaginativo, radicalmente intercambiable, se une lo que pudiéramos llamar *obsesión del tema*. Se cree que un tema *justo o positivo* es una especie de pasaporte de autenticidad poética, sin más. Cuántos temas justos y cuántos poemas injustos (pág. 90-91).

Así pues, la "obsesión del tema" (Valente, como más adelante se verá, hablará de "formalismo temático"), por una parte, y la fosilización del lenguaje utilizado serán los dos rasgos en los que se manifieste la decadencia de la poesía social. Obsérvese que tanto la "poesía de testimonio", como la "poesía social" eran las tendencias proclamadas como mayoritarias en la *Antología consultada* para la primera generación de posguerra. Por lo tanto, el rechazo de ambas tendencias supondrá, en cierto modo,

pues ya se han señalado sus concordancias, tanto la oposición a la poesía defendida en aquella antología, como la negación de la generación allí representada. Once años después de publicada la *Antología consultada* las propuestas poéticas más avanzadas, que allí hacían su "puesta de largo", estaban agotadas.

Una opinión semejante a la de Claudio Rodríguez frente al compromiso social del poeta es la que defiende Carlos Sahagún en su poética, atacando, al igual que el poeta zamorano, el supuesto mayoritarismo y el fracaso de la temática de este tipo de poesía:

No creo que al poeta, como tal, se le pueda exigir ninguna clase de compromiso, si no es el de su autenticidad. Tentarle con vagas promesas de mayoritarismo para hacerle incurrir -sólo en apariencia- en una temática social, me parece absurdo. A la hora de la verdad, lo que cuenta en el terreno de las valoraciones éticas es la conducta pública de cada individuo. En poesía, lo esencial no es sólo lo que se dice, sino cómo se dice. En la vida, lo esencial no es ni lo uno ni lo otro; sino nuestros actos (pág. 123-124).

Bajo las palabras de Carlos Sahagún subyacen las dos acusaciones que Claudio Rodríguez lanzaba contra la poesía social: su despreocupación formal y su preocupación meramente temática. La poesía social, fundada en la autenticidad de un sentimiento solidario, al convertirse en una "retórica de lo social", había dejado, precisamente, de ser auténtica.

Tanto Claudio Rodríguez como Carlos Sahagún irán más lejos en su cuestionamiento de la poesía inmediatamente

anterior y en la negación del compromiso social del escritor, para poner en duda la capacidad de las técnicas realistas, lógicas y racionales utilizadas por la poesía anterior como modos válidos de captación de la realidad. Claudio Rodríguez, por su parte, señala que el proceso de conocimiento de la realidad que se lleva a cabo en el poema "no es lógico" (pág. 87), y sus acusaciones de negación de lo irracional, de la abstracción y de todo esteticismo a las tendencias poéticas inmediatamente anteriores (pág. 90), parecen afirmar para su poesía todo lo contrario, como confirman sus propios poemas. Por otro lado, el modo de creación de sus textos, que Carlos Sahagún expone, remite directamente a una concepción irracional del fenómeno poético. En primer lugar, el poeta afirma que "el origen del poema no reside en un proceso voluntario y plenamente consciente, sino en algo espontáneo, automático" (pág. 121). Pero si el origen del poema es algo "automático" (téngase en cuenta la importancia de esta palabra en la escritura surrealista), evidentemente, su desarrollo se hace de un modo relativamente consciente: "Encontrar esta forma de expresión adecuada no es, desde luego, una tarea *del todo automática*. En algunos casos el esquema rítmico hallará sin esfuerzo su configuración fónica y de sentido" (pág. 122) (El subrayado es mío). Automatismo, irracionalidad, espontaneidad, modos no lógicos de percepción, etc. todos estos conceptos vienen a poner en cuestión la capacidad

de los modos realistas de captar la realidad y abren un camino para la inclusión de elementos no lógicos ni racionales en el texto poético. Los poetas que defendían la tendencia de la poesía como conocimiento en la antología no sólo negaban la viabilidad del compromiso social del poeta y de la poesía testimonial, sino también la viabilidad del realismo racional y lógico como modo de aprehensión de la realidad circundante. La poesía tendría que buscar nuevos estilos en los modos no racionales y, de ahí, volvería a enlazar con la tradición simbolista.

Pero, si la poesía mayoritariamente escrita hasta ese momento estaba en franca decadencia, ¿qué caminos debía seguir la nueva poesía? Los tres poetas que más claramente se habían enfrentado a la poesía social, proponían desde sus poéticas un nuevo modo de concepción del poema, la poesía como medio de conocimiento, que negaría los presupuestos teóricos que Castellet, recogiendo en cierto modo una corriente sostenida a lo largo de los años cincuenta, había establecido en su *Antología* para ese tipo de poesía: el carácter comunicativo de la palabra poética. Frente a esa concepción alzarán sus armas teóricas tanto Claudio Rodríguez, como Carlos Sahagún y José Angel Valente. Este último se ocupará exclusivamente de este tema en su poética, que, de hecho, titula "Conocimiento y comunicación"; allí, el poeta, recogiendo sus ideas expresadas dos años atrás, las expone de un modo extenso:

Entiendo, por mi parte, que cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña al acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador. La poesía es para mí, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad. Es posible que incluso desde un punto de vista práctico y con miras a una defensa contemporánea de la poesía, la idea de ésta como *conocimiento* ofrezca interés mucho más radical que la teoría de la *comunicación* (pág. 155).

Así pues, la poesía aparece en primer lugar y con carácter definitorio como conocimiento y sólo en segundo lugar como comunicación. Una misma concepción, aunque expresada en otros términos, subyace en la definición de Claudio Rodríguez de la poesía como "participación":

Creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer (pág. 87).

Tanto la "participación" de Claudio Rodríguez, como el "conocimiento" de Valente se fundan en la aprehensión de una realidad a partir del poema; en ninguno de los dos casos se niega la existencia de la comunicación, sino que ésta se relega a un segundo plano, tal como lo expresa Valente:

Por existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el conocimiento poético conlleva, no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie, y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento* se comunica es al poeta, en el acto mismo de la creación (pág. 160-161).

Con Claudio Rodríguez y Valente viene a coincidir Carlos Sahagún en su defensa de la poesía como un modo de "expresión":

El poeta escribe para expresarse, es decir, para afirmarse a sus ojos analizando sus propios sentimientos, sin ocuparse con exceso de los auditores eventuales. Y puesto que el lenguaje que emplea no es utilitario, sino un lenguaje en función estética (...), la labor del poeta se halla a medio camino entre la expresión y la comunicación, más cerca aún de la primera que de la segunda. En el fondo, al poeta no le importa la comunicación o, al menos, no le preocupa de una manera consciente. Lo verdaderamente importante, para él, es esa afirmación de sí mismo, esa indagación en lo oscuro mediante la cual, una vez terminado el poema, conocerá la realidad desde otras perspectivas (pág. 120).

Tampoco Carlos Sahagún niega la comunicabilidad de la poesía, aunque, al igual que sus compañeros, la relega a un segundo plano.

Ahora bien, ¿cuál es el campo de realidad sobre el que opera el conocimiento poético? Como se ha podido ver, en principio, el poema es un instrumento de conocimiento tanto de la realidad externa, como de los sentimientos personales. En este sentido, de un modo teórico, José Angel Valente puntualizará sobre el campo de conocimiento del poema: "Precisamente, sobre ese inmenso campo de la realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo, un *gran caer en la cuenta*" (pág. 157). El poeta conoce de modo poético una realidad que ha experimentado anteriormente, pero de la cual no ha adquirido conciencia cognoscitiva.

Pero, ¿cómo se lleva a cabo el conocimiento poético de dicha realidad experimentada? ¿dónde se realiza tal conocimiento? Los tres autores vienen a coincidir en este punto, como en los anteriores: el conocimiento poético se lleva a cabo en el poema y se realiza a través del lenguaje. El conocimiento poético se irá adquiriendo a medida que el poema vaya erigiéndose; es decir, el poema será el lugar donde acontece el conocimiento poético, pero no inmóvil como tal, sino en su plena creación, en su "ir haciéndose", y en su proceso de adquisisción. Así, Claudio Rodríguez escribe:

Una característica esencial de este último (del conocimiento poético) consistiría en que lo que se conoce acontece, está actuando en las tablas del poema. Y sólo ahí. El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra. Por eso el poeta no pisa terreno firme hasta que no termina su poema. (...) Un poema, por tanto, no es tan sólo la expresión de una experiencia concreta, sino que es la aparición de dicha experiencia creándose en contacto con la experiencia total del poeta (pág. 87).

Y del mismo modo, Valente señala, por una lado, que el lugar donde acontece el conocimiento poético es el poema en sí:

El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento (pág. 157).

Por otro lado, el lenguaje, utilizado en su función estética, como se vio que señalaba Carlos Sahagún, será el instrumento para llevar a cabo ese conocimiento singular y particular que se da en el poema:

Por eso todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro. El material sobre el que el poeta se dispone a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que el poeta tenga de él, sino que espera precisamente esa clarificación. El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje (pág. 157).

En conclusión, tal como Valente escribe, con palabras muy semejantes a las utilizadas por Claudio Rodríguez:

Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena (...) del poema en cuestión. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento "haciéndose" (pág. 157-158).

Como puede verse a partir de los textos hasta ahora recogidos, de las dos premisas fundamentales de la hipótesis de la poesía como conocimiento, que el conocimiento poético se lleva a cabo en el poema y que este conocimiento se realiza a través del lenguaje, se pueden deducir otros dos rasgos básicos para dicha hipótesis: por un lado, la negación de la existencia de un conocimiento previo al adquirido en el poema; por otro, el papel generador del lenguaje, de las palabras, en el conocimiento poético. En primer lugar, si existiera

un conocimiento previo al poema que éste debiera transmitir, "comunicar", tal como se vio que apuntaba Jaime Gil de Biedma, este conocimiento previo encontraría en la "comunicación poética" dos dificultades: la primera dificultad sería la de que el poema no transmite experiencias ni conocimientos previos, sino la representación de dichas experiencias, tal como lo expone José Angel Valente en su poética:

De ahí que pudiéramos dar un paso más para decir que a través de los poemas de San Juan de la Cruz, un hipotético lector perfecto de su obra podría llegar a *conocer* la experiencia sobre la que se originaron en el mismo grado en que el poeta la conoció. Digo *conocerla*, entiéndase bien, no experimentarla ni vivirla, cosa muy diferente, tan diferente como la vida y la poesía mismas son entre sí (pág. 160).

Bajo las palabras de Valente subyace una doble diferenciación, que ya habían apuntado Gil de Biedma y Badosa: por una parte, existe una diferencia fundamental entre emociones estéticas y vitales; por otro lado, existe una diferencia fundamental entre emociones experimentadas y emociones contempladas, las únicas que el poema plasma. Ambas diferencias suponen una dificultad insalvable para el papel del poema como transmisor, como "comunicador". La segunda dificultad que se plantea ante el papel comunicador del poema es que el lenguaje poético no es el elemento adecuado para la transmisión de experiencias o conocimientos previos, por cuanto los desvirtúa y la comunicación resulta, por lo tanto, defectuosa y sólo aparente. De modo semejante, Carlos

Sahagún expone lo siguiente en torno a la existencia de dicho conocimiento previo al poema:

Si la comunicación de nuestros estados instintivos y emocionales no puede realizarse por medio del lenguaje, sino con la vida misma, con nuestra conducta, lo que en el poema pase del autor al lector será sólo una apariencia, una cadena de palabras con posibilidades de sugerir en este último situaciones anímicas similares -nunca idénticas- a las del creador (pág. 120).

Del mismo modo, Claudio Rodríguez niega la posibilidad meramente transmisora del lenguaje de un conocimiento previo: "En un poema, el lenguaje no es la *cobertura* más o menos *fermosa*, el vehículo más o menos *directo* o de *rodeo* para expresar ciertas ideas, emociones, etcétera, existentes de antemano" (pág. 88). E, igualmente, Valente afirma que

En el momento de la creación poética, lo único *dado* es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética (pág. 157).

Tanto Carlos Bousoño, como Carlos Barral, en sus respectivas hipótesis, habían señalado el carácter "generador" del lenguaje en el poema, es decir, el hecho de que "son las palabras mismas del poema las que originan esa fluencia" de un contenido anímico en el texto. El lenguaje, las palabras, guían en el poema el conocimiento poético, sugieren el desarrollo del texto y

por lo tanto condicionan el acceso a la realidad experimentada. Al ser, en el poema, el lenguaje el instrumento fundamental e insustituible de conocimiento de la realidad, tal instrumento condicionará dicho conocimiento y, por lo tanto, será el lenguaje el elemento "generador" del conocimiento poético. Así lo expone claramente Claudio Rodríguez:

Y una simple palabra -cuanto más una imagen- rechaza o atrae una serie de asociaciones que modifican y realizan al tiempo, aquel proceso. El cual, por consiguiente, no es lógico. (...) Del mismo modo que el poema representa el proceso mismo de la experiencia de que es objeto, el lenguaje poético no se puede extraer de la participación que realiza. Las palabras funcionan en el poema, no sólo con su natural capacidad de decir o significar, sino, además, en un grado fundamental, en el sentido de su actividad en el conjunto de los versos. Por eso son insustituibles (pág. 88).

Por lo tanto, el lenguaje poético compartirá con el lenguaje habitual su "capacidad significativa", pero le superará en su capacidad de significar más allá de lo que las palabras dicen, con lo que el lenguaje estético no se limitará al papel comunicativo del lenguaje habitual. Así pues, por un lado, las palabras de Claudio Rodríguez vienen a negar el mero papel comunicativo del poema y del lenguaje poético en una refutación de la hipótesis de Bousoño; pero, por otro lado, vienen a marcar, desde un punto de vista estético, un rasgo fundamental: la distancia que debe existir entre el lenguaje habitual y el lenguaje poético. Inician, en cierto modo, estas palabras de Claudio Rodríguez una superación del

principal presupuesto estético generacional apuntado por Castellet en su *Antología*: el acercamiento del lenguaje poético al lenguaje coloquial, como consecuencia de la "capacidad comunicativa de la palabra poética". Carlos Sahagún coincide en señalar esta distancia entre la significación de las palabras en el lenguaje habitual y su significación en el texto poético; para él, esta diferencia se establece en cuanto a la ambigüedad que tienen las palabras en el lenguaje poético, lo cual niega la posibilidad comunicativa del poema:

Las palabras, para el poeta, son también signos; pero la cosa presentada no es un objeto de validez universal, sino un conjunto de múltiples sugerencias emotivas. En esta ambigüedad, en esta falta de firmeza de las palabras, reside la grandeza de la poesía, y también su fracaso. Por tanto, para que un poema *comunique* habrá de producir en el lector una reacción psíquica instantánea lo más similar posible a la del autor. Pero si el lector no parte de ese supuesto tácito de la ambigüedad de las palabras y las mira tan sólo en su significado masivo, genérico, el poema podrá parecerle banal, o, en el mejor de los casos, oscuro. Ese posible lector -que puede ser, por otra parte, un buen entendedor de obras en prosa- quisiera obligar al poeta a la claridad tal como él la entiende, a la mezquindad significativa de las palabras (pág. 121).

De un modo más teórico, José Angel Valente expone esta misma idea, señalando algo característico del lenguaje poético, que niega su valor como elemento meramente comunicativo: que la suma de las partes, el significado independiente de cada palabra, no es igual al conjunto, el significado unitario del poema. Las palabras van corrigiendo sucesivamente el significado de las

anteriores y siguientes en busca de la formulación del significado conjunto del poema:

Este avance por tanteo es característico de la conformación del poema, de todo poema, cuyos elementos, a medida que van emergiendo, van corrigiéndose a sí mismos (a veces eliminándose) en busca de la precisa formulación de su objeto, que ninguno de ellos por sí mismo encierra y que no puede encontrarse más que en el poema como estructura unitaria y superior a todos ellos (pág. 158).

Del desarrollo de este tercer y último estadio de la polémica entre poesía-conocimiento y poesía-comunicación se deduce una serie de consecuencias fundamentales para la evolución estética de la poesía española en la década de los años sesenta. En primer lugar, la negación de la poesía como comunicación, aunque a un nivel teórico no afecta en lo fundamental a la hipótesis de Bousoño, cuya concepción resulta muy próxima a la de la poesía-conocimiento, como se ha venido apuntando, supone, en un plano práctico, la negación de la posibilidad de una estética social, pues al negar el papel constitutivo del receptor en el acto poético, el emisor no debe condicionar su voz poética a la naturaleza de dicho receptor; es decir, el poeta escribe ahora para conocer y conocerse él mismo, por lo que, en el acto de creación poética, no debe condicionar su voz a un supuesto lector hipotético, sino, a lo sumo, a sí mismo. De otra forma, el acto poético se "ensimisma", prescinde de toda realidad exterior (y el receptor es considerado como tal)

para su existencia, que es, así, independiente y autónoma. En consecuencia, el lenguaje, liberado de su funcionalidad comunicativa y, por lo tanto, de cualquier *a priori*, se hace autosuficiente e independiente de la realidad exterior, podrá establecer, a partir de ahora, relaciones completamente inéditas, puesto que no está condicionado en absoluto. Al mismo tiempo, el lenguaje aparece liberado, según quieren Sahagún y Rodríguez, también de los condicionantes lógicos y racionales, por lo que quedarán las puertas francas a una nueva etapa de irracionalismo poético. En este sentido, resultan clarificadoras las palabras de Fanny Rubio:

Lo que en realidad latía en el fondo de toda esta terminología ambigua (...) era una forma de conciencia de que la poesía es, ante todo, y sobre todo, una manera específica de tratar el lenguaje, y que la dignidad de ese lenguaje no debía menoscabarse en ningún momento en aras de una determinada preceptiva temática³²⁸.

En fin, al contrario de lo que el antólogo señalaba en su "Nota preliminar", la mayor parte de los poetas recogidos por él estaban apuntando, a través de la negación de la "obsesión del tema", hacia una revalorización de la forma, hacia un nuevo formalismo. Por otro lado, tal como se vio en las palabras de Claudio Rodríguez, se pretende establecer una diferencia sustancial entre el lenguaje coloquial y el lenguaje poético, abandonando así uno de los preceptos teóricos fundamentales sobre los que se había basado, según Castellet, la poesía de la generación

hasta entonces. Es decir, si entre 1956 y 1962-1963, aproximadamente, se desarrolla una etapa de la generación del medio siglo caracterizada, recuérdense las diversas opiniones citadas, por la voluntad de utilizar la literatura (la poesía) como arma política y formalmente por la aproximación entre lenguaje poético y coloquial, etapa que viene a coincidir con la más comprometida políticamente de la primera generación de posguerra, a partir de las últimas fechas indicadas, esa generación inicia un nuevo período caracterizada, por lo general, por una progresiva despreocupación del tratamiento de los temas sociales y políticos en sus poemas, por una introspección intimista y por una revalorización estética del lenguaje poético, entre otros rasgos. Por otra parte, la revalorización del tratamiento estético del lenguaje en el poema abre el camino para la renovación estética que la nueva generación, aquella formada por los nacidos tras la guerra civil, llevaría a cabo a lo largo de la década de los años sesenta. En este sentido, las declaraciones de Carlos Sahagún ("Sé que los poemas se justifican por sí mismos o no se justifican de ninguna manera", pág. 119) o de Claudio Rodríguez ("Creo que esos versos pueden hablar -o callar- por mí", pág. 91) en favor de la autonomía absoluta del hecho poético resultan premonitorias de las que unos años más tarde sostendrían los más jóvenes autores. Por último, la defensa de la poesía como medio de conocimiento suponía la

incorporación del pensamiento estético español al panorama europeo. No quiere esto decir que en el pensamiento europeo no hubiera estado presente la idea del compromiso político de la literatura, ni mucho menos, sino que para comienzos de los años sesenta ésta ya empieza a entrar en decadencia. Los poetas españoles de la generación del medio siglo, enlazando con una tradición europea (con sus representantes, evidentemente, también en España) anterior³²⁹ (Eliot y Benn, entre otros), que venía defendiendo la fórmula de la poesía como medio de conocimiento desde la tradición simbolista, consiguen superar el concepto de "compromiso" y se "ponen al día" coincidiendo con los nuevos vientos que soplaban en Europa.

En diciembre de 1963, en unas respuestas a una encuesta³³⁰, José Angel Valente atacaba a la poesía social en sus tres bases fundamentales: su "obsesión por el tema"; el concepto de comunicación en el que se sustentaba; y su supuesto mayoritarismo. En cuanto al primer aspecto, la poesía social, según opina Valente, ha fracasado en su aproximación verdadera y sincera a la realidad, ha operado entre abstracciones y no entre realidades y, por lo tanto, "ha venido a dar de bruces y masivamente en un realismo de superficie o en un fenómeno neto de lo que en otra ocasión he llamado *formalismo temático*", es decir, una fosilización de la visión de la realidad. En cuanto al segundo aspecto, el concepto de

comunicación como sustentación teórica de la poesía social, Valente resume sus opiniones ya apuntadas anteriormente:

Sin desconocer, claro está, la importancia del elemento *comunicación*, parece ir tomando cuerpo una visión más radical y totalizadora de la poesía como conocimiento de la realidad. En efecto, un poema es, ante todo, *conocimiento*, invención o hallazgo de su propio contenido, no transcripción hábil o fofa de contenidos prefabricados, sean éstos tradicionales o novísimos.

El poeta gallego ponía, así, de nuevo el acento en el valor autónomo de la poesía y en su concepción independiente de la realidad circundante. Por último, Valente atacaba el supuesto de una poesía dirigida a la mayoría, es decir, que tuviera no sólo a la mayoría como tema, sino también a la mayoría como receptor:

El lema de escribir para la mayoría. Lo cierto es que cuando no se ha traducido en la degradación y consiguiente ineficacia de los medios expresivos, tal lema ha resultado puramente metafórico y gratuito.

La Poesía social, de Leopoldo de Luis, y la caída de la estética social

El año 1965, dentro de una tetralogía, encargada a tres críticos diferentes, que llevaría por título genérico *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*, aparecía el tomo dedicado a la *Poesía social*, de

cuya elaboración se había encargado a Leopoldo de Luis. Los otros tres volúmenes antológicos, realizados también bajo premisas temáticas y ocupándose del mismo período, estarían dedicados a la *Poesía cotidiana* (a cargo de Antonio Molina, publicado en 1966), a la *Poesía amorosa* (a cargo de Jacinto López Gogé, publicado en 1967) y a la *Poesía religiosa* (a cargo de Leopoldo de Luis, publicado en 1969). El período temporal abarcado era el mismo que el de *Un cuarto de siglo de poesía española*, reedición puesta al día de la antología *Veinte años de poesía española*, de José M^a. Castellet, pero el criterio meramente temático (o estilístico) de la nueva recopilación la diferenciaba de la del crítico catalán. Que el éxito de la antología de *Poesía social* fue grande, a pesar de que tal tipo de poesía estaba, supuestamente, en decadencia, parece demostrarlo el hecho de que tres años después de su primera publicación, en 1968, se realizara una nueva edición³³¹ ampliando, incluso, la lista de poetas de veintisiete a treinta, incorporando ahora a tres de los autores más jóvenes, ausentes en la primera tirada: Jesús Lizano, Félix Grande y Manuel Vázquez Montalbán. Teniendo en cuenta que la antología de Leopoldo de Luis, como se verá a través de diferentes opiniones, supone la "losa funeraria" de la poesía social de posguerra, puede considerarse que el desarrollo de ésta se lleva a cabo, principalmente, entre dos antologías, aunque los períodos temporales se extienden

unos años tanto por un extremo como por el otro³³²: entre la *Antología consultada* de 1952 y la *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. *Poesía social* de 1965.

En cuatro partes dividía Leopoldo de Luis su prólogo a la primera edición de la antología de *Poesía social*, no desprovisto, si no de un carácter polémico, si de una voluntad podría decirse que vindicativa: "I. Precisiones sobre el término poesía social", "II. Antecedentes de la poesía social", "III. Poesía española contemporánea" y "IV. La postguerra". Tal como indica el título, la primera parte del prólogo se dedica a establecer una serie de límites en torno al concepto de poesía social, en los que, en muchos casos, De Luis coincidirá con los poetas antologados. La precisión del término social se lleva a cabo por aproximación, en círculos concéntricos cada vez más cerrados, a términos con una significación semejante. De esta manera, enfrentada al concepto más general de *poesía civil*, la *poesía social* comparte con ella el carácter histórico, el realismo y la participación épica o narrativa (narrativismo), en cambio se diferencia en que, mientras la poesía social "va a fundirse con la situación real de las gentes de su tiempo", la poesía civil "va a cantar con tono más heroico que emocionado" (pág. 15). En segundo lugar, la *poesía social* comparte con la *poesía satírica* la utilización, en muchos casos, de la sátira, pero, en

cambio, esta última carece de gran parte de los rasgos que definen a aquélla. En tercer lugar, la *poesía social* linda con la *poesía política* en diversos aspectos: realismo, historicidad, narrativismo y compromiso. Pero, mientras la *poesía social* mantiene su compromiso fuera de todo dogma, la *poesía política* se compromete bajo una consigna particular. Una diferencia semejante entre *poesía social* y *política* es la que establece Manuel Pacheco en su poética:

Y la *poesía social* se diferencia de la *poesía política* en que la primera se compromete con el hombre y la segunda se compromete con el partido que el hombre impone, y tiene que cantar al régimen de ese partido sin denunciar sus defectos (pág. 189).

Los mismos rasgos que con la *poesía política* comparte la *poesía social* con la *poesía religiosa* (realismo, historicidad, narrativismo y compromiso), y De Luis establece la misma diferencia entre estos dos tipos de *poesía*:

Pero tanto la *poesía política* como la *poesía religiosa* tienen, o creen tener, solución a la mano para problemas expuestos en su temática, en tanto que la *poesía social* no prejuzga soluciones, sino que denuncia estados que han de corregirse. Es una *poesía* de testimonio, comprometida con la verdad (pág. 15).

Por su parte, el padre Martín Descalzo sostenía una posición semejante a la del antólogo al señalar en su poética que "la *poesía social-religiosa* tiende a convertirse en predicación" (pág. 369). Muy cercana a la

poesía religiosa, la *poesía caritativa* comparte con la *poesía social* varios rasgos, pero se diferencia en dos caracteres fundamentales:

La *poesía caritativa* es individualista (...), en tanto que la *poesía social* es colectiva: le importa la situación de una clase. La *poesía caritativa* supone una actitud humana que puede que sirva para ganar el cielo, pero no para ganar la tierra, no para procurar (...) un mundo más justo (pág. 16).

Por último, De Luis enfrenta a la *poesía social* con la *poesía popular* en un aspecto que resultaba polémico: el arte para la mayoría. Si una y otra comparten, según De Luis, el tema colectivo y el estar dirigida a la colectividad, mientras la *poesía popular* realiza un arte asequible a las masas, la *poesía social* no necesariamente debe hacerlo (pág. 46). Lo cierto es que los límites en este aspecto entre uno y otro tipos de poesía resultaban muy finos, no sólo desde un plano teórico, desde el que lo trataba De Luis, sino también desde un nivel práctico, en el que los poetas sociales se habían aproximado muchas veces, por un lado, al habla coloquial³³³ como forma de expresión popular, y, por otro, a las formas poéticas tradicionales y populares. Por otra parte, habría que cuestionar mucho si un romance tradicional o una cancioncilla popular representan "un arte inmediatamente asequible a las masas", como pretende el antólogo y prologuista. Que los límites, que De Luis pretendía hacer evidentes, entre "popularidad" y "claridad" eran muy

finos, lo pone de manifiesto la poética de Antonio Molina:

Por eso la índole de la *poesía social* es la de ser clara y popular, y en la medida que consiga esto estará más cerca de su propia naturaleza y de sus fines. (...)

El peligro mayor de la *poesía social* es el de su misma necesidad de claridad, ya que puede conducir fácilmente a lo vulgar, y en poesía no basta decir, hay que decir, además, de forma poética (pág. 295-296).

Por su parte, como ya se vio, en un texto que se recoge como parte de la poética incluida en esta antología, José Angel Valente ponía en tela de juicio el presupuesto de la poesía social de "La mayoría como lema"³³⁴.

En resumen, de las oposiciones que Leopoldo de Luis establecía entre el concepto de poesía social y otros conceptos limítrofes, podían deducirse para aquélla los siguientes rasgos característicos: historicidad, realismo, narrativismo, compromiso fuera de todo dogma, colectivismo, voluntad testimonial, dirigida a las masas aunque no necesariamente realizada para ser asequible a ellas. De esta manera, De Luis apuntaba:

Si es obvio que la poesía social parte de un realismo, tiene un claro matiz histórico: un *aquí* y un *ahora*, y se objetiva narrativamente -notas compartidas con la poesía política- deben añadirse el carácter testimonial y la intención denunciadora (pág. 15-16).

Y añadía más adelante:

Quiere decirse que la poesía social (...) es protestataria, se alza contra una situación que

considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales. Transformación de uno u otro signo, de aquí que debamos distinguirla de la puramente política (pág. 17).

Por último, señalaba Leopoldo de Luis uno de los aspectos más interesantes de la poesía social que él recogía: la preocupación por los seres oprimidos:

Quizá no sea del todo ocioso añadir que los hechos tematizados, los problemas asumidos, son, además, propios de las gentes que sufren, de las capas sociales sometidas, los seres humillados o aherrojados, porque lo que entendemos por inquietud social es -bien se sabe- defensa de la dignidad humana y nivelación de desigualdades económicas (pág. 19).

Establecido y delimitado así el concepto de poesía social, Leopoldo de Luis se lanza a realizar un repaso de la historia literaria hasta 1965. Si la tesis sobre la que se fundamentaba *Veinte años de poesía española* era la del predominio en la poesía, no sólo española, sino europea, más reciente de una tendencia fundamental que señalaba el fin del Simbolismo y su sustitución por el Realismo, el mismo criterio historicista que guiara a Castellet será seguido ahora por De Luis para demostrar dos cosas: en primer lugar, que la poesía social no es una mera moda pasajera:

La llamada y discutida poesía social no es una moda, sino una necesidad expresiva de quienes ponen por encima de todo otro valor el de la dignidad humana y hacen suyo el verso clásico "no he de callar por más que con el dedo", en la convicción de que nada debe quedar al margen de la lucha en defensa de una igualdad y una justicia que aseguren los medios de vida fundamentales para todo lo demás, por que ya se

ha dicho que la virtud empieza con el bienestar (pág. 47).

En esta opinión coincidía con Leopoldo de Luis, dentro de la antología, entre otras, la poética de Eladio Cabañero, quien, repitiendo las palabras que tres años atrás escribiera para *Poesía última*, decía: "La poesía social es -debe ser- alta razón de eterna actualidad, de ningún modo un tema de moda" (pág. 389). De un modo más irónico apoyaba esta postura Julia Uceda dos años más tarde al escribir: "ahora los poetas sociales, como los modistas, se han puesto de acuerdo para dictar la nueva moda: la poesía social no va a llevarse"³³⁵. Con esta postura vendrían a coincidir una gran parte de los poetas antologados por De Luis, que afirmaban que "toda poesía es social o no es", como es el caso de Manuel Pacheco, Antonio Molina, José Luis Martín Descalzo, Jesús López Pacheco, etc. De Luis volvería sobre esta idea en el prólogo a su segunda edición de la antología:

Nunca ha sido una simple moda la poesía de tema social. (...) Si partimos de la base de que la poesía social no es, como intenté dejar claro en mi prólogo, otra cosa que la toma de conciencia por parte de unos cuantos poetas, distintos entre sí, de un estado, de unas realidades que asumen en su temática, la poesía social podrá tener más o menos cultivadores, pero no podrá reducirse a moda efímera (pág. 49).

En segundo lugar, una vez demostrado que la poesía social no es moda pasajera, ésta se enfrentará a la poesía esteticista o individualista, aquella que, según

Castellet, era consecuencia de la tradición simbolista, como su oposición y repuesta:

Los poetas aquí reunidos dan una réplica a quienes, en una pobre idea del arte, suponen que la poesía no tiene más fin que ella misma, y parecen temer que se evapore si sale a la calle y recibe el aire libre en pleno rostro (pág. 46).

Pero el enfrentamiento no se llevará a cabo solamente entre los poetas sociales presentados en la antología y la "tradición simbolista", sino que este enfrentamiento entre literatura social y literatura individualista tendrá lugar a lo largo de toda la historia literaria española.

Señaladas sus hipótesis de partida, Leopoldo de Luis intentará a lo largo del prólogo su demostración, que hallará su más clara confirmación precisamente en la elaboración de la antología, que reúne a poetas de tres generaciones distintas, lo que parece, desde la óptica del antólogo, mostrar bien a las claras que la poesía social no es una moda transitoria. En este sentido, la segunda parte del prólogo ("Antecedentes de la poesía social") viene a insistir en la tesis principal (la pervivencia de lo social) desde dos vertientes diferentes: por una parte, mostrando como la literatura de protesta social se inserta en la más pura tradición española; por otra parte, descubriendo cómo muchos movimientos literarios que no muestran una clara protesta

social, son en su origen movimientos que entrañan una profunda rebeldía.

Como he indicado, una parte del segundo apartado la dedicará De Luis a demostrar cómo la literatura de protesta social se inserta en la más pura tradición española, y lo hará desde la perspectiva apuntada por Ramón Menéndez Pidal en su libro *Los españoles en la literatura*. Desde su formulación primera del tema De Luis anuncia que va a seguir las ideas del sabio formuladas en el citado libro:

Menéndez Pidal ha marcado las peculiaridades de sobriedad y sencillez que hacen de nuestra poesía medieval un género mucho menos fantástico que las "chansons de geste" y, por ende, más próximo al pueblo, más realista, más de impulso vital que de profesión estudiosa (pág. 21)³³⁶.

Precisamente aquellos rasgos (realismo, arte dirigido a la masa, sencillez, etc.) con los que De Luis había caracterizado a la poesía social que presentaba en su antología. Así pues, la poesía social se insertaba en sus características básicas en la más peculiar tradición literaria española. Ahora bien, los rasgos que apunta Menéndez Pidal son precisamente característicos de toda la literatura española y, por lo tanto, no es extraño que se hallen dentro de la poesía social, como también pueden encontrarse en cualquiera de los estilos españoles. Sólo forzando las palabras y las ideas de Pidal puede adecuarse lo que él señala como aproximación del "hombre eminente al común"³³⁷ a la voluntad colectivista o al

compromiso con "las capas sociales sometidas" con que De Luis define la poesía social.

Pero no sólo en su formulación general sigue el crítico a Menéndez Pidal, sino también en su recorrido por la historia literaria española. Y así, De Luis recoge los ejemplos de Lucano y su *Farsalia* y de Prudencio³³⁸, de Lope y su alusión al "vulgo necio", de Cervantes y su "dolor desgarrado del choque de unos ideales periclitados con una realidad amarga" (pág. 22), de Quevedo cuyo "conceptismo no estorba al reflejo que fue de su sociedad y a las respuestas que a la misma le dio siempre" (pág. 22), etc. hasta llegar al Romanticismo, donde la "Canción del pirata", "El canto del cosaco" o "El mendigo" "suponen en Espronceda una rebeldía anarquista" (pág. 24). No es éste el lugar más apropiado para discutir si Menéndez Pidal tenía razón o no al enunciar sus "caracteres primordiales" de la literatura española, cuánto deben estas ideas a un exacerbado nacionalismo romántico ni si es posible considerar la existencia de dichos caracteres en una literatura determinada. Pero, en primer lugar, los ejemplos aportados por el sabio gallego sólo sirven en cuanto ejemplifican esos rasgos característicos y nunca, como pretende Leopoldo de Luis, como ejemplos de literatura social, ni tan siquiera como precedentes de ella. Por otro lado, la existencia de una corriente realista importante en nuestra literatura es algo que resulta evidente; que incluso existe una

literatura, y en concreto una poesía, civil a partir de los siglos XVII y XVIII (sobre todo a partir de este último), es algo que a nadie se le escapa; pero creo exagerado considerar "De la toma de Larache" de Góngora, "Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento" de Quevedo, las sátiras y epístolas de Jovellanos o Moratín³³⁹ o la "Oda a la batalla de Trafalgar" de Sánchez Barbero, como poesía social, precisamente porque carecen de varias de las características definitorias que De Luis señala. En los poemas citados es imposible encontrar compromiso alguno con la colectividad, aunque en alguno de ellos se hable de acontecimientos colectivos, y mucho menos con las clases sociales más menesterosas; tampoco se encuentra una voluntad de profunda transformación de estructuras sociales injustas, aunque se critique en algún caso las costumbres de un determinado grupo; y tampoco se puede decir que estos poemas estén dirigidos a las masas, menos aún que estos versos se fundan con la situación real de las gentes de su tiempo, como pretendía para la poesía social el antólogo. Del mismo modo, estos rasgos tampoco se encuentran en los ejemplos que De Luis recoge de Menéndez Pidal. Así pues, atendiendo a la previa definición del concepto de poesía social establecida por el crítico, no se puede señalar con un

sentido estricto la existencia de poesía social en los períodos y estilos por él apuntados.

Por fin, estaría el caso del Romanticismo, "punto de partida de una auténtica literatura social" (pág. 24), según la opinión de De Luis. Creo que los poemas citados de Espronceda, así como las diversas odas a la libertad que realizan los autores en este período, tienen un origen muy distinto al de la poesía social, por cuanto nacen más de un sentimiento de "culto del ego", como opina Schenk³⁴⁰, que de transformación profunda y desde el colectivismo de las estructuras de la sociedad. El enfrentamiento del poeta romántico contra la sociedad surge más por una voluntad de autoafirmación del yo, que por una voluntad de transformación social. Es precisamente por la importancia que el autor romántico concede a la sociedad, como ha señalado Carlos Bousoño³⁴¹, por lo que más patética resulta su marginación.

Situados a comienzos del siglo XX, Leopoldo de Luis señala que "los movimientos literarios y artísticos de principios del siglo XX, partiendo del Simbolismo y del Parnasianismo, conducen la poesía por fórmulas evasivas" (pág.25), apuntando como "bestia negra" a la que la poesía social se enfrentará, como ya lo hiciera Castellet en su antología, a la "tradición simbolista". No obstante, tras ese período, según el crítico, de ruptura de la "tradición social", la literatura volverá a sus

caminos de enfrentamiento con la sociedad, puesto que "muchos de aquellos movimientos, y desde luego el Superrealismo, produjeron una poesía rebelde" (pág. 26). Por último, el Existencialismo "ha posibilitado también un camino de poesía solidaria" (pág. 26). Es curioso observar cómo De Luis, que ha basado su anterior discurso sobre los precedentes de la poesía social casi exclusivamente en ejemplos españoles, al hablar de la literatura del siglo XX lo hace refiriéndose a movimientos internacionales o, al menos, de carácter europeo, sin lugar a dudas para dejar implícita la idea, sostenida también en su antología por Castellet, de que la sustitución de la tradición Simbolista por una de carácter Realista, que su antología refleja, no es un fenómeno meramente español, sino que tiene dimensiones europeas. En este sentido, De Luis va más lejos que Castellet al señalar no sólo la categoría internacional que supone dicha transformación, sino lo que dicho cambio implica de enlace con una tradición netamente nacional, una tradición arraigada *ab initio* en nuestras letras. En suma, la poesía presentada en su antología era no sólo la acorde con los tiempos, sino la de más pura tradición y raigambre española; era la única posible y necesaria.

El tercer apartado del prólogo lo ocupará Leopoldo de Luis en el estudio de la "Poesía española contemporánea", es decir, de la poesía española del siglo XX anterior a la guerra civil. Se continúa en este

apartado una de las tendencias que regían en el anterior: la voluntad de mostrar, en aquellos movimientos que no manifiestan una clara protesta social, cómo, en su origen, éstos nacen de una postura de rebeldía que les enfrenta al cuerpo social. En este sentido es interpretado el Modernismo, para lo que se sigue la opinión de Juan Ramón Jiménez³⁴²:

El conformismo y la pereza mental de la poesía burguesa, con retórica amanerada y mediocre gusto, fueron sacudidos por lo que Juan Ramón Jiménez definió como "movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza". Fue una forma de poesía renovadora (pág. 27).

Pero es precisamente en ese "encuentro de nuevo con la belleza", del que habla Juan Ramón en las palabras inmediatamente anteriores a las que De Luis cita, en el que se funda toda la renovación de la poesía modernista, y si bien es cierto que el modernismo, como toda "tendencia general", tiene una dimensión social³⁴³, no puede decirse que produjera, salvo en muy contados casos que merecerían un detenido estudio, una poesía social en sentido estricto.

En cuanto a su estudio de la generación del 98, Leopoldo de Luis se remite expresamente al realizado por Castellet en *Veinte años de poesía española*: "La poesía de la España del 98 ha sido estudiada por José María Castellet" (pág. 27). Y, con el crítico catalán, señala a Unamuno y a Antonio Machado como los más claros antecedentes de la poesía social:

El "piensa el sentimiento, siente el pensamiento", de Unamuno, y el "quien no habla a un hombre no habla al hombre, quien no habla al hombre no habla a nadie", de Machado, son dos postulados esenciales para la concepción de la nueva poesía social (pág. 28).

Curiosamente, De Luis, como había hecho Castellet siguiendo los pasos de Cernuda, exalta el valor de las *Poesías* de 1907 como precedente de la poesía social ("Las ansias de reforma social, religiosa y política están más vivas en muchos poemas del rector de Salamanca", pág. 27), olvidando, sin embargo, dos libros que quizá sean más significativos dentro de tal tipo de lírica: *De Fuerteventura a París* y *Romancero del destierro*. En cuanto a Machado, el antólogo sigue la misma interpretación partidista que hiciera Castellet del "Proyecto de Discurso...", citando casi literalmente las mismas palabras del crítico catalán:

Machado vaticinó (véase el borrador de su discurso de ingreso en la Academia Española y otros escritos afines) la actual postura rehumanizada y objetiva de la poesía, así como dio con su sencillez y claridad lecciones y preceptos conformadores de la poética que en nuestros días obtiene mayor atención (pág. 28).

Entre la generación del 98 y la generación del 27, Leopoldo de Luis señala la "voz disconforme, opuesta a todo convencionalismo social" (pág. 28) de León Felipe, quien, no obstante, logrará sus más "vibrantes tonos épicos" en sus poemas de la guerra civil y del exilio. Por su parte, en su visión de la generación del 27

también sigue De Luis el prólogo de Castellet a su *Antología*, y, así, escribe:

La verdad es que , como ha dicho con acierto José María Castellet, la generación española del 27 tiene, entre otros méritos, el de haber realizado en un lapso brevísimo y ostentando magnífica altura literaria, "toda la revolución formal que la poesía europea tardó sesenta años en cumplir, desde la valoración musical de la palabra y la preeminencia de la metáfora, hasta la experiencia superrealista" (pág. 29).

Así pues, como para Castellet, la generación del 27 también resulta para De Luis el modelo que pretende transplantar a los poetas de posguerra. Con esta generación, la poesía española no sólo se incorporaba al panorama europeo, sino que, desde su etapa surrealista, se integraba en la tradición protestataria y de rebeldía que el crítico había señalado para la literatura española, puesto que el surrealismo, como los movimientos vanguardistas, "llevan también implícito un germen de rebeldía" (pág. 28-29).

La generación del 27 es, por otra parte, el origen del "período contemporáneo de la poesía social". Si todos los casos anteriormente citados resultaban meros precedentes, con la generación del 27 y, precisamente, coincidiendo con su momento surrealista, nace la nueva poesía social de la mano de Rafael Alberti y su "Elegía cívica":

Me limito a constatar el hecho de que uno de los más caracterizados representantes de aquella generación y precisamente en su etapa superrealista, abre lo

que podemos llamar *período contemporáneo de la poesía social*. El kilómetro cero de ese camino que vamos a recorrer, tras los *precedentes* someramente esbozados, es la "Elegía cívica", de Rafael Alberti (pág. 29) (El subrayado es mío).

Por lo tanto, Alberti, como ya lo había hecho Castellet, es puesto como uno de los ejemplos de poeta que los autores sociales de la posguerra deben imitar en su labor. En su "Elegía cívica" se encuentran rasgos característicos, señalados por De Luis, que se repetirán en los poetas sociales de posguerra: utilización de términos tradicionalmente antipoéticos, aprovechamiento de feísmos, utilización de versículos, crudo realismo, etc.

Pero, tal como señala el antólogo y crítico, el paso de las vanguardias al compromiso social sólo se pudo dar gracias a un proceso de *rehumanización*:

Entre las experiencias deshumanizadoras (...) de la poesía, llevadas a término por algunos de los "ismos" de *vanguardia* y la solidaridad de la poesía social, fue necesaria una *rehumanización*, porque no hay sociedad sin hombre y éste es su célula básica (pág. 33).

En este proceso de rehumanización, no desprovisto, según apunta De Luis, de elementos sociales, tuvo gran importancia Vicente Aleixandre con *Pasión de la tierra* y *Espadas como labios*, libro en el que el crítico encuentra "un valor de poesía socialmente revolucionaria" (pág. 33). También pueden apreciarse rasgos de poesía social en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, donde se encuentra "la denuncia de una monstruosa civilización

capitalista" (pág. 34). Por último, próximos a la generación del 27 se encuentran autores como Serrano Plaja, Emilio Prados, César M. Arconada o Adolfo Sánchez Vázquez que "con su actividad en la vida literaria y con su postura personal (contribuyeron) a la incorporación de la poesía a fines sociales" (pág. 34). También se destaca la influencia de Pablo Neruda, con "sus aportaciones a la rehumanización poética y a una combativa poesía" (pág. 34).

Si la generación del 27 es el ejemplo que ha de seguir como grupo la poesía social de posguerra y Rafael Alberti el ejemplo particular de poeta, De Luis sólo hallará un caso comparable al de Alberti en la siguiente generación, la del 36, en la figura de Miguel Hernández: "Pero donde la poesía va a tomar un carácter social muy cualificado y desde donde va a ejercer notable influencia, es en la obra de Miguel Hernández" (pág. 35). Mientras Castellet señalaba a Alberti y Cernuda como dos de los guías de anteguerra que la nueva generación realista debía seguir, De Luis sustituye al segundo por el poeta de Orihuela; en él y en una parte de la generación del 36, aquella que "toma conciencia de su tiempo y siembra una poesía preocupada y grave, más cerca de la ética que de la estética" (pág. 36), verá el crítico el inicio de la poesía social de posguerra. Así, concluye este tercer apartado: "Si la poesía social española tuviera que ser reducida a un solo hombre, por

su autenticidad sin vuelta de hoja tendríamos que limitarnos a escribir: Miguel Hernández" (pág. 37).

A pesar de que Miguel Hernández llevara a su culminación la poesía social, el escaso conocimiento de su obra, por motivos evidentes, durante la primera posguerra, llevó a los autores de este período a enlazar con el proceso de rehumanización que emprendieron los poetas del 27 en esos años. La visión que ofrece De Luis de la poesía de posguerra en el cuarto apartado de su prólogo ("La postguerra") resulta en muchos aspectos muy semejante a la que hiciera Castellet en su *Antología*, aunque ahora esta poesía se presenta de un modo más monolítico, con el dominio absoluto de la poesía realista y social. Los poetas que no siguen esta tendencia son despachados en el apartado anterior de la siguiente manera:

Como consecuencia, pasada ésta (la guerra civil) algunas voces enmudecen, definitiva o temporalmente. Otras -Rosales, Vivanco, Panero- recuperarán el hilo de aquella madeja lírica, remontada ahora, por mor de las incitaciones políticas, no sólo a lo eglógico y elegíaco de Garcilaso, sino a su postura de capitán del Imperio (pág. 36).

En consecuencia, aquella poesía que no se inclina hacia la rehumanización y el compromiso es desechada en bloque por no estar en concordancia con su tiempo, con lo que, confirmándose una de las hipótesis previas del antólogo, la poesía social será la única posible y necesaria de la posguerra.

La visión del desarrollo de la generación del 27 durante la posguerra coincide en lo fundamental con la expuesta por Castellet en su estudio introductorio:

La generación del 27, contra lo que es común, ha venido evolucionando sin pausa, no ha sufrido estancamiento, sino que algunos de sus poetas, admirables por tantos motivos, lo son también por su inquietud, por su permeabilidad a los problemas de cada momento (pág. 38).

De esta forma, Dámaso Alonso en su *Hijos de la ira* "alza un clamor contra la injusticia" que viene a unirle al tono humano con muchos matices sociales de Alberti y Aleixandre en la anteguerra. Vicente Aleixandre, por su parte, consigue con libros como *Historia del corazón* o *En un vasto dominio* "la incorporación de la materia a vida humana y ésta a vida social e histórica" (pág. 38). Del mismo modo, Jorge Guillén en su *Clamor* pasa "a la repulsa de las fuerzas negativas que ensombrecen el mundo" (pág. 38), en palabras que parecen recoger las de Castellet con respecto al poeta vallisoletano. Así pues, incluso la generación del 27, que más alejada había estado del compromiso humano y social en sus primeros momentos, se aproxima a ese movimiento realista y comprometido que en los primeros años de la posguerra comienza a manifestarse.

Ahora bien, "¿quiénes son esos poetas de las generaciones de postguerra?", se pregunta De Luis, ¿quiénes, aquéllos que culminan este movimiento hacia el compromiso social? Toda su visión histórica anterior no

es sino para justificar las siguientes páginas. Los poetas sociales de posguerra son la culminación, necesaria y actual, de todo ese movimiento de rebeldía dentro de la literatura española y de esa actitud realista y de enfrentamiento social que De Luis se ha empeñado en desentrañar en las páginas anteriores. Como el prólogo de la *Antología* de Castellet, éste también tiene un marcado tono de manifiesto poético historicista: toda una tradición, cuidadosamente señalada, culmina en un grupo de autores, para los cuales, los anteriores peldaños son meros precedentes, puesto que en ellos se realizan plenamente las características señaladas para tal tradición. En este caso, los poetas de la posguerra son los que culminan la *tendencia social* que Leopoldo de Luis ha venido señalando a lo largo de la historia literaria:

A mi juicio, son los que han llevado a término con caracteres definidos y de una manera singular y propia la manifestación poética y humana que hemos llamado *poesía social*, como fenómeno de nuestro tiempo (pág. 39).

Dentro de estos poetas de posguerra, De Luis distingue, con criterios generacionales, cuatro grupos diferentes. En primer lugar, se encontraría un grupo formado por los poetas nacidos entre 1905 y 1920, los siguientes recogidos en la antología: Angela Figuera (aunque nacida en 1902 se incorpora a este grupo), Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol,

Blas de Otero, Agustín Millares Sall, Gloria Fuertes, Salvador Pérez Valiente, Rafael Morales y Manuel Pacheco. Frente a la opinión sostenida por Castellet en su prólogo, De Luis opina que es, dentro de las generaciones de posguerra, en este grupo donde se da la culminación de la poesía social: "entre ellos se encuentran los que más intensa y decididamente adquirieron el tono que me propongo exponer" (pág. 39). Así pues, en su especial modalidad de manifiesto literario, la antología de Leopoldo de Luis no pretende lanzar un grupo literario concreto al conocimiento general de la crítica y de los otros autores, puesto que, al contrario que los poetas avalados por Castellet, éstos ya eran suficientemente conocidos, sino demostrar que la poesía que dicho grupo practica no está trasnochada, sino que está imbricada en la más consolidada tradición estética española. Dentro de ese grupo formado por diez poetas, el antólogo destaca la obra de cinco: Ramón de Garciasol, Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Blas de Otero y Angela Figuera. Estos serán los fundadores de la nueva estética social, de raíz tradicional, a los cuales tendrán que hacer referencia aquellos autores más jóvenes que quieran integrarse en la nueva tradición poética. Junto a este grupo, el formado por los "poetas aparecidos en los primeros años cuarenta (...) nacidos después de 1920" puede formar una unidad con aquél, "una generación de postguerra, pues no faltan razones aglutinantes" (pág. 40). Dentro de este grupo, en

la antología se recoge la obra de cuatro autores: José Hierro, Salustiano Masó, Eugenio de Nora y Gabino Alejandro Carriedo. De ellos, De Luis destaca la obra de José Hierro y de Eugenio de Nora, cuyos nombres se vendrán a unir a los cinco anteriores como pléyade de la poesía social.

Si la culminación de la estética social se cumple en esta primera "generación de posguerra" y, principalmente, en los autores señalados, su continuación se da entre los autores de la "generación del cincuenta", quienes no sólo coinciden con los anteriores, sino que están muchas veces influidos por ellos: "Hay, evidentemente, diferencias con la poesía de la generación anterior, aunque en muchos aspectos no sólo existan coincidencias sino influencias" (pág. 42). Así, la generación del cincuenta es heredera de la primera promoción de posguerra tanto en su preocupación social, como en el modo de plasmarla en sus poemas, aunque, lógicamente, puede establecerse una diferencia clara entre ambos grupos:

Generalizando mucho para valernos del gran esquema doble, acaso podríamos decir que la poesía social de la generación de postguerra, con sus situaciones extremas y hasta desgarradas (algo del tremendismo que señalaba Castellet), es más bien *romántica*, en tanto que la contención, la brevedad y cierto realismo un poco frío, calificarían de *clásica* la poesía social de la generación del 50 (pág. 42)³⁴⁴.

Dentro de este grupo, en la antología se recogen los siguientes nombres: María Beneyto, Angel González, Angel Crespo, Antonio Molina, José Agustín Goytisolo, José

Angel Valente, Jaime Gil de Biedma, María Elvira Lacaci, Jesús López Pacheco, José Luis Martín Descalzo, Manuel Mantero, Eladio Cabañero, Jesús Lizano, Félix Grande y Carlos Sahagún. Curiosamente, pese a que en la generación anterior se encuentran aquellos autores "que más intensa y decididamente adquirieron el tono" de la poesía social, la generación del 50 es la más ampliamente representada en la antología, con más autores que juntos los dos primeros grupos distinguidos por De Luis, de lo que se deduce que fue la que, a pesar de no haber iniciado el movimiento, como pretende el antólogo, más amplia y decididamente lo siguió, incorporando nuevos rasgos a la estética social.

Por último, Leopoldo de Luis distingue un cuarto grupo, el formado por los más jóvenes poetas, en el que advierte ya ciertos síntomas de agotamiento de la tendencia social tal como se había venido manifestando hasta entonces:

Estamos en 1965 y una nueva leva poética se manifiesta ya. La repetición de elementos ha puesto en peligro de desgaste, como ocurre con toda tendencia literaria y artística, la continuidad de la poesía social sobre la que se cierne la amenaza del cansancio (pág. 42).

Y con una visión premonitoria, el antólogo indica cómo la nueva poesía puede inclinarse de nuevo hacia posturas esteticistas:

Es posible que nuevas situaciones arrastren otra vez la poesía hacia posturas esteticistas, pero, en

mayor o menor número, nunca faltarán voces solidarizadas con los humildes, compañeras del dolor, alzadas frente a la injusticia (pág. 43).

Y a pesar, como confiesa, de no haber podido "llevar mi selección al límite de los poetas más jóvenes" (pág. 43), eso no le impide incluir a Vázquez Montalbán y citar a José Miguel Ullán y José María Álvarez entre las jóvenes promesas de una nueva literatura social. Parece que Leopoldo de Luis era bien consciente ya en 1965 de que la poesía social, tal como había venido desarrollándose hasta ese momento, tenía pocas posibilidades de vida³⁴⁵.

La respuesta a su prólogo-manifiesto la iba a encontrar en las poéticas de los propios autores antologados por él. Curiosamente, dentro de una antología exclusivamente elaborada con miras a agrupar a poetas sociales, casi un tercio de los antologados rechazan radicalmente la tendencia, rechazo que tiene un doble valor, en cuanto refutación en sí y en cuanto que se realiza dentro de una antología que defiende la tendencia rechazada. Aparte habría que contar a aquellos poetas que, de una manera o de otra, señalan el agotamiento de la poesía social en sus actuales formas de manifestación y a aquellos que niegan desde sus posturas muchos de los postulados expuestos por el prologuista. Todo ello venía a negar una de las tesis defendidas desde el prólogo: que la poesía social no era una moda y , por lo tanto, no podía agotarse. Me interesa principalmente señalar estas negativas y estos diversos ataques a la estética social

"desde dentro" por cuanto marcan un indicio claro en su evolución y decadencia.

Es interesante apuntar, cómo los rechazos radicales de la pervivencia de la estética social se dan desde todos y cada uno de los cuatro grupos de poetas distinguidos por De Luis en su antología y cómo todos los autores vienen a coincidir aproximadamente en criticar los mismos aspectos de la estética social. Así, en el primer grupo, aquel que presenta a los poetas nacidos entre 1905 y 1920, dos poetas cuya obra, es cierto, sólo lateralmente tocaba la poesía social, se manifiestan radicalmente en contra: Salvador Pérez Valiente y Rafael Morales. El primero de ellos iba a señalar las directrices básicas sobre las que iba a discurrir la crítica a la poesía social. En primer lugar, Pérez Valiente criticaba, desde una concepción poética humanista, la visión parcial de la realidad que habían dado las obras de los autores sociales, una visión que se limitaba a exponer una temática constreñida a la vida suburbial, al canto de las capas sociales más desprotegidas:

Entiendo por "poesía social" ni más ni menos que aquella que hace del hombre y sus problemas el argumento decisivo de su expresión. Y por supuesto que intento referirme a un género de creación artística no mutilada por parciales visiones del suburbio y del lenguaje en crudo, pues "lo social" debe incluir estimaciones referidas tanto a este mundo menesteroso y de las afueras cuanto a cualquier otro proyecto de vida posible (pág. 165).

Una opinión semejante sostenía Salustiano Masó, un poeta del segundo grupo distinguido por De Luis: "Quizá sea lo peor la tendencia a circunscribir la llamada poesía social a la denuncia del suburbio o a la exaltación de la lucha de clases" (pág. 219). Es decir, la poesía social había caído, en términos generales, en el tratamiento de una serie de temas comunes (el formalismo temático será otra de las críticas) relacionados con las capas más desprotegidas, que, como se vio, era uno de los caracteres con que el antólogo definía este tipo de poesía. Este "formalismo temático" le había impedido la expresión de otros mundos poéticos también presentes en la realidad. Manuel Mantero, uno de los poetas de la generación del cincuenta, criticaba esta limitación, con respecto al fenómeno lírico general, que suponía la temática social: "Poner, como fin de la poesía, la intención de reformar la sociedad o cantar el progreso, conduce a descortezar el fenómeno lírico de gran parte de su riqueza. (...) Lo poético excede lo social" (pág. 379).

Por otra parte, Pérez Valiente criticaba la técnica realista que la poesía social había adquirido condicionada por la temática determinada que tenía que tratar, y, así, escribe:

Convertir la literatura de hoy en viejo realismo inyectado de las técnicas magnetofónicas y en vulgar fotografía al minuto, me parece una especie de sucedáneo, envilecimiento del quehacer literario, que es y siempre será "hermosa ficción" (pág. 165).

Aunque gran parte de los antologados no piensan con el poeta murciano que la poesía deba ser "hermosa ficción", muchos de ellos se inclinan por una renovación de las técnicas de aprehensión de la realidad, como ya intuía Leopoldo de Luis. Y así, si José Angel Valente, en unas palabras de su artículo "Tendencia y estilo", que ahora se reproducen como poética, señalaba cómo la tendencia puramente realista que había aplicado la poesía social podía resultar paralizadora, por no llevar a cabo un ajuste continuo a la evolución de la realidad reflejada, Gabino Alejandro Carriedo y Angel Crespo insistirán sobre este punto en sus poéticas, para señalar que la técnica realista aplicada en su mayoría a los poemas sociales se ha resuelto "irrealizante", es decir ha dado un retrato aparentemente realista, pero falso, de la realidad circundante. De este modo, Carriedo³⁴⁶ señala en su poética la falta de "adecuación entre el mundo moderno - con sus sorprendentes conquistas y técnicas científicas- y la poesía social española". (pág. 248). Ahora bien, esto no quiere decir que la poesía deba huir de la realidad, puesto que "el poeta que no siente la realidad en que vive (...) tendrá cegadas las fuentes de la poesía" (pág 248), sino que el poeta deberá acercarse a dicha realidad con modos y formas que la aprehendan en su propio devenir, investigando constantemente sobre los cambios de dicha realidad:

Se trata de buscar lenguajes de expansión, y para ello, nada mejor que mirar con amplitud a la poesía mundial, abrir las fronteras y desembarazarse de clisés que enmascaran la realidad constantemente renovada (pág. 248).

De forma semejante opinaba Angel Crespo, quien, haciéndose eco de las ideas de Castellet en su *Antología* sobre la falta de adecuación entre una actitud realista y una expresión simbolista, apuntaba la falta de adecuación entre una técnica conformista y unas ideas revolucionarias:

¿Cómo puede facilitarse un cambio de las circunstancias sociales con una técnica conformista? En nuestra poesía "social" hay mucho 98, no hay investigaciones formales serias y actualizadas, sistemáticas. Si las nobles ideas que animan esta poesía son ciertamente universales, lo que se impone es una apertura al universo mundo de la poesía, enlazar con él y tomar lección de sus conquistas o, más sencillamente, de su afán renovador (pág. 282).

Tanto Carriedo como Crespo estaban pidiendo una renovación estética radical en la poesía social, un mayor acercamiento a las técnicas vanguardistas que permitiera a tal tipo de poesía una captación mejor de la realidad.

No eran pocos los poetas que, incluso sin enfrentarse de modo directo con la estética social, exigían a ésta una renovación radical en sus formas y modos de expresión y, así, por ejemplo, Félix Grande escribía:

El largo proceso de rehumanización de la poesía, que ha venido cumpliéndose desde pocos años después de la guerra civil hasta nuestros días, no será abandonado por el momento y sí revitalizado por las búsquedas de medios expresivos más capaces que los

utilizados hasta ahora o por el propósito de dominar a fondo los ya existentes. Creo que se tiene hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico, y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas mediante las cuales la carga de rehumanización sea manifestada de un modo más eficaz y, en definitiva, más social (pág. 415-416).

Otros, como Jesús Lizano, apuntaban ya en su poética un nuevo tipo de poesía que, apoyada en la ideología social, la superaba desde una perspectiva más atenta a la forma:

La poesía social es, por tanto, un puente entre la poesía lírica y la poesía dialéctica que está llegando, formándose (...). Y como tal puente (...) ha pasado rápida su circunstancia sin dar grandes poetas, pero sí un respetable coro (pág. 402).

En este sentido, Rafael Morales llegará más lejos en esa voluntad de reforma expresiva de la poesía y de recuperación de la belleza, olvidada, según él, en la poesía social, para proclamar una vuelta decidida al esteticismo:

En realidad y debidamente analizadas las cosas, más derecho tienen a apropiárselo (el título de poetas) los exquisitos, desosados y desangrados esteticistas puros, pues la poesía es ante todo belleza sugerente de la palabra y por la palabra, o sea, lo único que, dada su esencia, le permite seguir siendo arte, aunque quede deshumanizada, al despojarla de valores más hondos que los estéticos (pág. 175).

Uno de los aspectos más criticados dentro de la poesía social fue su supuesto "mayoritarismo", por las consecuencias estilísticas que la mala adecuación de tal lema trajo al desarrollo de dicha poesía. Blas de Otero había sido, seguramente, quien, primero desde el pórtico

de su *Angel fieramente humano* (dedicado "A la inmensa mayoría") y luego desde las páginas de su poética en la *Antología consultada*, había lanzado el lema mayoritario para la poesía social de modo más escueto y conciso:

Bien sabemos lo difícil que es hacerse oír de la mayoría. También aquí son muchos los llamados y pocos los escogidos. Pero comenzad por llamarlos, que seguramente la causa de tal desatención está más en la voz que en el oído³⁴⁷.

Siguiendo aquella consigna, Angela Figuera³⁴⁸ escribía en su poética de 1965:

Por eso mi poesía de hoy grita con el dolor de todos y denuncia con la rabia de todos. Y pretende también estar con todos los que saben su dolor y los que lo ignoran; los que buscan y los que caminan a ciegas. Y, si no puede salvarlos, al menos puede caminar con ellos (pág. 58).

Del mismo modo, Gabriel Celaya, recogiendo palabras de su *Poesía y verdad* de 1959, señalaba la otra vertiente del mayoritarismo: "Lo importante no es hablar del pueblo sino hablar con el pueblo" (pág. 92). Son sólo unos ejemplos de entre los muchos que se podrían extraer de la antología. Pero las críticas a las dos vertientes del "mayoritarismo" de la poesía social (que la poesía trate de la mayoría y esté dirigida a la mayoría) aparecían en muchas de las poéticas recogidas en la antología de Leopoldo de Luis. Salvador Pérez Valiente era bien claro en este sentido:

Las panaceas multitudinarias siempre resultan confusas y, en definitiva, sólo vienen a beneficiar a los pícaros.

Yo escribo para "cada uno" de mis lectores. No soy suficientemente pedante o vanidoso para intentar dirigirme a eso que llamamos "la masa" y que con tan temerosos repeluznos suele ser solicitada por algún intelectual con ambiciones (pág. 165-166).

Por su parte, como ya se vio anteriormente, José Angel Valente ya criticaba el lema social de la mayoría en una encuesta de 1963, crítica que ahora recoge a modo de poética. El benjamín de la antología, Manuel Vázquez Montalbán, criticaba la ingenuidad de la voluntad mayoritaria de la poesía social al comparar su difusión con la de los medios de comunicación de masas:

Creo que entre los actuales poetas y los que inventaron la "poesía social" media un hecho fundamental: la comprensión de que los géneros literarios, y sobre todo la poesía leída, han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública (pág. 440).

Una vez perdida la responsabilidad de esa conciencia de formación de las masas y de su capacidad de producir algún cambio en la sociedad ("la significación de "poesía social" se corresponde a la función de un modesto tirachinas" pág. 441), la poesía puede retirarse a sus cauces anteriores, por los que había transitado desde el Simbolismo:

El potencial instrumental de la literatura frente a ese aparato de persuasión (los medios de comunicación de masas) es mínimo. No tiene pues que reducir su función a la de tirachinas y debe más fidelidad a la lógica interna (es decir, a la dinámica transmitida por la obra de Baudelaire,

Rimbaud, Mallarmé, Eliot o quien sea) que a un encarguismo estetizante (pág. 441).

El lema de la mayoría como receptor de la obra literaria era intensamente criticado por José Hierro, uno de los poetas destacados por su categoría social en el prólogo de Leopoldo de Luis, por cuanto dicho lema había llevado muchas veces a un empobrecimiento radical del lenguaje poético:

La poesía social (...) adolecía de un grave defecto: que nunca fue popular. (...) Esta poesía se ha quedado entre los poetas, entre los intelectuales de profesión. Por ello, en cierto modo, ha fracasado. Los poetas hablaron *del* pueblo, pero no hablaron *al* pueblo. En eso consistió su fracaso. (...) Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados. Se le subvaloró por desconocimiento. El poeta, en un acto de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales. Por ser claro, quitó el misterio a la poesía, le quitó el espíritu (pág. 200-201).

En efecto, Hierro señalaba uno de los problemas fundamentales que había planteado la poesía social: en su voluntad de hacer asequible su voz al pueblo, a la mayoría, había caído muchas veces, y en los peores casos, en un progresivo empobrecimiento del lenguaje y de los recursos poéticos, que, unido al empobrecimiento conceptual en que habían incurrido los peores de aquellos poetas al imponerse una serie determinada de temas, habían llevado a la ruina a la poesía social, precisamente gracias, como señalaba Rafael Morales, a los epígonos, que son quienes hacen fracasar cualquier tendencia literaria al convertir los elementos

constitutivos variables en cada poeta en fijos y repetidos: "Lamentablemente, hoy la poesía social (...) está sufriendo muchos desprecios, nacidos, sin duda, de la confusión, ya que frecuentemente es disfraz de fariseos o *camouflage* de intrusos" (pág. 176). Lo cierto es que el empobrecimiento progresivo del lenguaje poético era una de las acusaciones que recibía la poesía social desde algunas poéticas. Gabino Alejandro Carriedo señalaba que la tendencia social había desprestigiado la poesía "con excesivos o prolongados prosaísmos y el error de consagrar a poetas de técnica reaccionaria y decadente", para añadir más adelante:

El testimonio y la espontaneidad -demasiado fáciles- no han bastado ni han resultado suficientemente constructivos, sobre todo cuando se produce un alarmante empobrecimiento del idioma; cuando -por quietismo o inmovilismo, dogmatismo en suma- el clisé se gasta (pág. 248).

Con Carriedo coincidía Angel Crespo en denunciar el empobrecimiento del lenguaje al que había llevado la tendencia social a la poesía del momento, como consecuencia de la preocupación temática:

Se ha tenido en cuenta lo que se dice pero no la manera de expresarlo. Con ello, se ha empobrecido el lenguaje y, así, se ha producido esa crisis de expresión que ha conducido a la no menos triste de valores, que también padecemos (pág. 282).

Otro de los aspectos que se criticaba desde diversas poéticas de la *Antología* era el del compromiso político. Muchos poetas no veían claros, como había señalado De

Luis, los límites entre la poesía social, meramente comprometida con la realidad pero adogmática, y la poesía comprometida políticamente, o, más bien, intuían que una ocultaba a la otra, como podría deducirse quizá de la poética de Gabriel Celaya:

"Lo social" -término neutro y ya casi académico- no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive (pág. 91).

Tal vez, como parece deducirse de las palabras de Celaya, muchas veces el término *social* no era sino precisamente un "eufemismo" tras el que ocultar una poesía de verdadero compromiso político, que tenía, desde una ideología concreta, respuestas bien claras a los problemas que planteaba la sociedad. Lo cierto es que en muchas ocasiones poesía social y poesía política corrieron parejas, y frente a ese hecho algunos de los poetas de la *Antología* levantaron su voz. Pérez Valiente era claro a este respecto:

Pero no creo en esa lírica o pseudoética -insisto- del editorial político puesto en verso ni, mucho menos, en que el arte deba estar al servicio del revanchismo socioeconómico y de los aspectos más suburbiales y agarbanzados de cuanto nos rodea (pág. 166).

Y, por su parte, Rafael Morales denunciaba de modo semejante:

De la poesía social me gusta su grito de rebeldía ante la injusticia, la mentira y la falta de amor, pero la aborrezco cuando es ella precisamente la que

maneja todo eso. La poesía social tiene que ser humanamente limpia, sin bastardías de ninguna clase. Si ser poeta social es serlo de facción (...) que no se me cuente nunca entre ellos. Yo quiero ser siempre un poeta libre y entero (pág. 177).

Pero no sólo se criticaban los presupuestos básicos de la poesía social desde las poéticas de aquellos autores que rechazaban más o menos radicalmente la tendencia, sino que incluso dentro de aquel grupo de autores que se manifestaban más o menos a favor de la tendencia existían puntos de vista opuestos frente a problemas fundamentales que la corriente planteaba. Y es que, tal como había indicado Leopoldo de Luis en su prólogo, la "poesía social" no representaba un grupo unidireccional:

Dentro de la identidad del tema, la poesía social que aquí reúno no es uniforme ni monótona, porque los ángulos desde los que los poetas escriben son distintos, pero, además, son diferentes modos y técnicas (pág. 44).

Pero incluso este aspecto, si la poesía social era básicamente una cuestión de "identidad de temas", se debatía ardorosamente desde las poéticas. El problema que se planteaba era si lo que unificaba a los autores sociales era el tratamiento de una serie de temas comunes (la denuncia de las clases menesterosas, la crítica social, etc.) o si, más allá de estos temas, la poesía social constituía un estilo y un modo de expresión formal concretos (narrativismo, realismo, etc.) o si, por último, los temas seleccionados eran los que

condicionaban el estilo poético o viceversa. En este sentido, José Angel Valente opinaba que la poesía social se definía, principalmente, por los temas que trataba y que, precisamente, estos temas eran los que condicionaban el estilo y la expresión formal:

Entiende también que dicha obra ha sido y sigue siendo profundamente solidaria de la necesidad histórica y social de los temas hacia los que la poesía social, como género limitado entre nosotros por determinadas circunstancias de lugar y tiempo, ha apuntado. Esos temas fuerzan aún los moldes poco capaces de la palabra poética tradicional, pugnan duramente (...) por su expresión (pág. 319).

Del mismo modo, un compañero suyo de generación, Angel González, señalaba esa preeminencia de lo temático sobre lo estilístico en la estética social:

A mi modo de ver, lo que define como social a la poesía no es el estilo, sino el tema. Hay quien dice que ese tema, más que poético, es tema de editorial periodístico, de ensayo, o de panfleto (pág. 269).

Pero esta postura, que las opiniones de Valente y González ejemplifican, no era unitaria dentro de los autores que defendían de un modo u otro la estética social. Y, así, no resultaba extraña la posición contraria, es decir, aquella que defendía que la poesía social consistía no en los temas concretos que tratara, sino en el modo especial de tratar cualquier tema. José Luis Martín Descalzo, por recoger un ejemplo dentro de la misma generación de José Angel Valente y Angel González, escribía a este respecto:

Pero tomándolo en sentido estricto podríamos aceptar que la poesía social fuese un "género" de poesía. Mas me parece importante decir que este "género" ni puede ni debe definirse por su "temática" sino por la "postura", la "angulación" desde la que el poeta escribe. Poesía social no puede ser hablar del hambre o de las zapatillas de un obrero en lugar de hablar de una rosa o de un atardecer (pág. 367).

Eugenio de Nora, por su parte, se situaba en un plano intermedio: para él la poesía social, hasta ese momento, no sólo se definía por el tema elegido, sino también por el modo de tratarlo, y ambos resultaban, desde su punto de vista, desdeñables.

En una segunda acepción, llamaríamos especialmente "poesía social" a la que elige como tema (y generalmente, es verdad, con cierto patetismo melodramático y vulgar hechos o tipos representativos hasta el escándalo) de la vieja división del mundo en ricos y pobres, poderosos y sometidos, libres y esclavos. Ahora bien; es evidente que el enfrentamiento puramente "temático" no basta; la elección del "tema" es apenas un indicio del verdadero sentido que el autor entiende dar a su obra, y del contenido real de la misma (pág. 230).

Y más adelante añadía:

Rechazo, pues, (...) la llamada "poesía social" en cuanto pretenda definirse por su tema, o en cuanto ese tema aparezca enfocado desde un punto de vista esencialmente sentimental y anecdótico (pág. 232).

Eran precisamente las dos acusaciones que se vertían sobre la estética social, como recogía José Agustín Goytisolo en su "Poética": "Las acusaciones más fundamentales que se le han hecho (a la poesía social)

son: sus enormes limitaciones temáticas y su tono declamatorio y neo-romántico" (pág. 306).

El enfrentamiento en el interior de la estética social afectaba a otro aspecto importante: la concepción de la poesía como un modo de conocimiento o como una forma de comunicación. Este, como se ha visto, había sido el problema más polémico con el que se habían enfrentado los poetas a lo largo de la década de los cincuenta. Esta polémica aún palpita en las poéticas de la *Antología* de Leopoldo de Luis, pero no dividiendo, como cabría pensarse, a los poetas en dos generaciones (poesía-comunicación defendida por la primera promoción, poesía-conocimiento defendida por la generación del cincuenta), sino que se encuentran partidarios de las dos posturas en casi todos los grupos de poetas distinguidos por el antólogo. Un partidario decidido de la poesía como medio de comunicación es el poeta canario de la primera promoción de posguerra Agustín Millares Sall, que comienza su poética:

No hago poesía por el solo gusto de hacerla. Me gusta porque es un medio de comunicarme con los demás hombres -de carne y hueso- como yo. Si la poesía me divorciara de la calle, de los múltiples y acuciantes problemas de las casas humildes, que también es un modo de vivir en la calle, dejaría de gustarme. la tiraría, como cosa inservible, a la basura (pág. 145).

La misma concepción humanista que sostiene la visión de la poesía como comunicación en Millares late bajo las siguientes palabras de Gloria Fuertes: "Trato, quiero -y

me sale sin querer- escribir una poesía con destino a la Humanidad. Que le diga algo, que le emocione, que le consuele o que le alegre" (pág. 156). Pero no sólo se defiende el concepto de poesía-comunicación en las poéticas de aquellos autores de la primera promoción de posguerra, sino que también dentro de la generación de los cincuenta hay posturas cercanas a tal actitud, como la que dos años antes de esta antología defendiera Angel González, o como la de Martín Descalzo:

Tratando de concretar más yo diría que poesía social es aquella que se escribe en "plural", aquella que no se escribiría si el poeta estuviera en una isla desierta, aquella que nace cuando es leída. (...) Poesía social es toda aquella que antepone el factor comunicación al factor belleza (pág. 367-368).

Del mismo modo que existen partidarios decididos de la poesía como medio de comunicación en las dos generaciones mayoritariamente representadas en la *Antología*, pueden señalarse poetas que, expresamente en sus poéticas, conciben la poesía como un modo de conocimiento en ambas promociones. José Hierro, por ejemplo, que había publicado su poesía completa bajo el significativo título de *Cuanto sé de mí*, señalaba en su poética que la poesía era un modo de conocimiento del propio ser del poeta:

El poeta tampoco puede escribir sólo para que le entiendan los demás: escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderlo los otros, ya que somos una porción de esos otros (pág. 201).

Así pues, dentro de la concepción poética de Hierro, el poeta, sólo conociéndose a sí mismo a través de la propia obra, podrá comunicar con los demás. Por su parte, Eugenio de Nora, que había sido uno de los partidarios más decididos de la poesía social en la *Antología consultada*, defendía en 1965 en su poética la concepción de la poesía como un modo de conocimiento de la realidad, de donde pudiera provenir el papel social de ésta:

Acepto, por el contrario, como una de las formas superiores de la creación poética, la que lleva implícito (sea cual sea su "tema") un modo de ver e interpretar la realidad que, en vez de ser regresivo (es decir, antisocial), contribuya a elevar el conocimiento, a ensanchar la conciencia, a desencadenar los procesos de superación de ese ser fundamentalmente social y político que es el hombre (pág. 232).

Nora apuesta así por una nueva poesía social que, a través de la investigación y del conocimiento de la realidad, supere los temas y el modo "sentimental y anecdótico" de tratarlos que habían caracterizado a dicha tendencia hasta ese momento. Ya se vio cómo, por su parte, tanto Gabino Alejandro Carriedo como Angel Crespo apuntaban a una concepción poética nueva cuyos medios sirvieran como mejor modo de aproximación y conocimiento de la realidad.

José Angel Valente, como se vio en su momento, en sus respuestas a la encuesta de *Insula* en 1963, que ahora recoge como poética, defiende una concepción de la poesía como medio de conocimiento: "En efecto, un poema es, ante

todo, conocimiento, invención o hallazgo de su propio contenido, no transcripción hábil o fofa de contenidos prefabricados, sean estos tradicionales o novísimos" (pág. 318). Jaime Gil de Biedma, que, al igual que Valente, había atacado también la tesis de la poesía como un modo de comunicación, expresaba su concepción de la poesía en su poética, de un modo muy próximo a la poesía-conocimiento, como una relación entre el poeta y la realidad, de la cual, evidentemente, se derivaba un conocimiento ulterior:

 Escribir un poema es aspirar a la formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive. En principio, la poesía me parece una tentativa, entre otras muchas, por hacer nuestra vida un poco más inteligible, un poco más humana (pág. 331).

Así pues, frente a lo que cabría esperar, la concepción de la poesía como un modo de conocimiento, bien personal, como quiere Hierro, bien de la realidad, como desean Nora, Carriedo y Crespo, bien del poema en sí y su propio contenido, como apunta Valente, o bien, por último, de la relación que se establece entre poeta y realidad, como quiere Jaime Gil, era aceptada explícitamente para 1965 por una gran parte de los poetas sociales recogidos por De Luis en su *Antología*. La concepción de la poesía como forma de comunicación, que, supuestamente, había sustentado la estética social, parece estar en franca decaída entre los autores de esta tendencia y más claramente entre aquellos que apuntaban ya para esa fecha

la necesidad de una renovación profunda de la poesía española.

Muchas eran, pues, las disensiones dentro de la "escuela social", si tal puede denominarse, que mostraban bien la disgregación y el fin de la tendencia, bien sus muy distintas manifestaciones, o, lo más seguro, un poco de las dos cosas. Pero también eran muchos los rasgos que, como quedaba señalado en el prólogo, habían llevado a Leopoldo de Luis a unir a estos autores bajo una misma antología. El humanismo, una concepción humanista de la poesía, es una de las características que vinculan a casi todos los poetas agrupados en estas páginas. Si para Ramón de Garciasol es evidente la igualdad "poesía social=humanismo" (pág. 112), para Jesús López Pacheco "la poesía social es la poesía humanista por excelencia de nuestro tiempo" (pág. 354-355), y ya se han visto las palabras de Gloria Fuertes, de Félix Grande o de Angela Figuera, entre otros, en este sentido.

Otro de los rasgos importantes que aúna a la mayor parte de los poetas recogidos en esta antología es su concepción moral de la poesía, concepción que era general entre los poetas de *Poesía última*³⁴⁹. Eladio Cabañero, recogiendo palabras de dicha antología, expone esta concepción moral: "nuestro tiempo necesita de poetas morales, no moralistas" (pág. 390). Carlos Sahagún, otro de los poetas recogidos en la citada antología de Ribes, señalaba como uno de los rasgos de la poesía social su

"hondo contenido moral": "Y tiene, sobre todo, un hondo contenido moral, en cuanto el planteamiento que hace de los hechos sirve sin duda para la conducta" (pág. 427). Jaime Gil de Biedma, por su parte, había adelantado ya en 1962 *Cuatro poemas morales*, un anticipo de su libro de 1966 *Moralidades*. Otro sentido distinto cobraba esta actitud, también común, dentro de los poetas de la primera promoción de posguerra y, así, Ramón de Garciasol escribía en su poética: "El poeta social (...) denuncia la existencia de un cáncer moral cuya medicina es *ama al prójimo como a ti mismo*, aunque sin olvidar que es *otro*, como dijo Antonio Machado" (pág. 112). Para los autores de la primera generación de posguerra el sentido moral de la poesía estaba mucho más radicalmente vinculado al carácter mayoritario de su obra, a la voluntad de expresar el dolor de todos, como quería Angela Figuera, que en la promoción de los cincuenta. De esta voluntad mayoritaria deberá desprenderse el sentido moral de estos autores, que en los más jóvenes al mismo tiempo se concreta y se diluye mucho más. En esa primera generación de posguerra se identificó otras veces el sentido moral de la poesía con la voluntad de expresión sincera; Blas de Otero lo expone en su "Cartilla (Poética)":

La poesía exige ser sinceros.
Lo sé.
Le pido a Dios que me perdone
y a todo dios, excúsenme.
(...)
Si hay un alma sincera, que se guarde
(en el almarío) su cantar.

¿Cantos de vida y esperanza
serán? (pág. 129-130)

Y Leopoldo de Luis, en el prólogo a la segunda edición de su *Antología* escribía acerca de esta concepción moral de la poesía como expresión sincera, adelantándose a las ideas de los autores más jóvenes: "La sinceridad, en sí misma, no es una jerarquía poética, como no lo es la intención moralizadora; el poema es otra cosa, y no sólo sinceridad ni sólo buenas intenciones" (pág. 54). Venían, pues, a coincidir la opinión de Blas de Otero y la de Leopoldo de Luis con las palabras de Manuel Vázquez Montalbán, que señalaba la desaparición de este carácter moral entre los autores más jóvenes: "La disposición moral a hacer "poesía social" estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal" (pág. 440).

En resumen, parece, por una parte, que la diversidad de manifestaciones de la "poesía social" ponía en duda lo monolítico de tal término para designar a modelos de poesía tan distintos entre sí y, por lo tanto, su validez. Así, lo denuncian desde los dos extremos de la antología tanto Victoriano Crémer como Vázquez Montalbán, quien señala: "La expresión *poesía social* es una convención cultural falsa" (pág. 439). Y no les faltaba razón a ambos poetas. Agrupar bajo una misma etiqueta "social" estéticas tan diversas era una forma cómoda de enfrentarse y rechazar en bloque la poesía española de posguerra, a lo que los poetas más jóvenes ya se aventuraban, como ha señalado Carlos Blanco Aguinaga:

Los quince años, aproximadamente, que van de finales de la década del cuarenta a principios de la del sesenta resultan inmensamente más ricos de lo que podría suponerse desde la negación global y sectaria de la noción misma de la poesía "social" que siguió -veremos- a la obra imprescindible de tales poetas³⁵⁰.

Por otro lado, la variedad estética que abarca la *Antología* de Leopoldo de Luis parece deberse más que al hecho, señalado por José Luis Cano, de que la poesía social no hubiera encontrado aún una expresión idónea³⁵¹, a que, precisamente al contrario, la estética social hubiera entrado ya en la dispersión de su decadencia.

Una nueva perspectiva de la poesía de posguerra:
Antología de la nueva poesía española, de José Batlló

Pensada y elaborada prácticamente a la par de otras dos antologías que se ocupaban más estrictamente de la joven poesía española³⁵², *Antología de la nueva poesía española* sufrió algunos percances durante su elaboración que retrasaron su salida en casi año y medio, si hacemos caso a su compilador José Batlló:

La idea primitiva era llevar a cabo la antología sobre los poetas surgidos durante "los últimos doce años"; es decir, entre 1954 y 1966. Luego, al pasar los meses sin que se diera fin al trabajo, se amplió en unos meses la fecha última, abarcando hasta los poemas publicados en la primera mitad del año 1967³⁵³.

Por fin, apareció publicada en 1968 con diversos cortes y ausencias que la censura española había impuesto y que se restituían en la edición cubana que se llevaba a cabo ese mismo año, según explica el antólogo en su "Nota a la edición cubana":

Otros poemas, aparecidos antes de la primera fecha citada (1967), que no figuran en la edición española y sí en ésta, son aquellos que nuestra censura tuvo a bien considerar "no aconsejables" para el lector español (...). También se dan íntegros algunos poemas a los que en la edición española faltan ciertos versos, considerados igualmente perniciosos. La misma explicación tienen las diferencias entre un prólogo y otro, y las que existen en algunas de las respuestas al cuestionario que constituye el apéndice II del libro.

Una idea de la importancia de estas diferencias puede darla el que, por ejemplo, los poemas recogidos en el apartado VI, consagrado al tema político, son cuatro en la edición española y diez en la presente (pág. X).

A pesar de todas estas dificultades, la antología preparada por Batlló tuvo mucho mayor éxito y difusión que las otras dos compilaciones, quizá por el mismo hecho de que ésta no presentaba a autores tan jóvenes como aquéllas, es decir, no recogía una novedad tan radical como podría deducirse de su título, sino que su núcleo lo constituían poetas relativamente consagrados: Barral, Brines, Caballero Bonald, Cabañero, Gloria Fuertes, Gil de Biedma, Angel González, José Agustín Goytisolo, Joaquín Marco, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Soto Vergés y Valente. Junto a estos autores más o menos consagrados aparecían tres jóvenes poetas respaldados también con una fama considerable en 1968: Pedro

Gimferrer, José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán. No obstante, la idea de "novedad" de la poesía presentada (muy cercano al concepto de "ruptura" que pronto empezaría a aparecer en diversas antologías) era algo que el antólogo formulaba desde la primera página de su prólogo:

Está claro que al pensar en lo que yo llamo "nueva poesía española" pienso en la poesía que escriben los jóvenes poetas en nuestro país, en lengua castellana. Pero pienso también en otros rasgos comunes, menos simples que los cronológicos, los cuales hacen que esta poesía sea "nueva" y no tan sólo "joven" (pág. XIII).

Cómo se irá viendo a lo largo de las siguientes páginas, la *novedad* de la visión de Batlló estribaba en varios rasgos: en primer lugar, su misma concepción que diferenciaba entre poesía "joven" y poesía "nueva", otorgaba a esta última un carácter entre vanguardista y rupturista que no estaba expreso en las antologías poéticas inmediatamente anteriores; en segundo lugar, su visión de la poesía de posguerra establecerá una ruptura evidente y relativamente radical entre la primera y la segunda generación de posguerra, liberando a esta última de toda "responsabilidad" en la estética social; en tercer lugar, superará la visión bipolar (poesía social / poesía esteticista, poesía arraigada / poesía desarraigada, etc.) de la poesía de posguerra que hasta ese momento se había impuesto, adelantando una visión más amplia que se impondría en los años setenta; por último,

por el momento, comienza a manejar una serie de conceptos, como "marginalidad", "heterodoxia", etc., que resultarán característicos a la hora de definir(se) la poesía de la nueva generación entonces naciente. Elaborada con los mismos procedimientos que la *Antología consultada* ("El procedimiento, evidentemente, estaba inspirado en la *Antología consultada de la joven poesía española*, de Francisco Ribes, publicada en 1952", pág. 297), la *Antología de la nueva poesía española* iba a tratar de oponer, como se verá en el estudio del prólogo, a los poetas en ella recogidos frente a los que aparecieron en la del antólogo valenciano. De esta manera, tal como opina José Olivio Jiménez, la antología de Batlló es "un buen índice de representatividad en los logros de la conciencia poética de la década del 60"³⁵⁴ y, por lo tanto, un buen instrumento para el estudio de la evolución de la poesía a lo largo de esos años.

Como ya he señalado, la *Antología* fue elaborada con un procedimiento semejante al utilizado por Francisco Ribes para compilar su *Antología consultada*: el procedimiento de la consulta. Para ello, tal como lo expone Batlló en uno de los apéndices de la *Antología*, se escribió una carta a ciento cincuenta personas (frente a las sesenta consultadas por Ribes) "que se suponían interesadas por la poesía (para preguntarles) sobre aquellos poetas jóvenes que a su juicio debían figurar" (pág. 297) en dicha antología. La consulta se llevó a

cabo entre los meses de octubre y diciembre de 1966 y se obtuvieron ochenta y nueve respuestas de las que sólo setenta y siete se consideraron ajustadas a los términos de la consulta. Estos se establecían, según reproduce el antólogo, de la siguiente manera:

Se pretende establecer los nombres de aquellos poetas de lengua castellana que, surgidos en el transcurso de los últimos doce años aproximadamente, hayan logrado con su obra un mayor impacto en los medios literarios y que, a juicio del consultado, hayan aportado una renovación, o sean capaces de aportarla a nuestra poesía (...). El número de poetas a mencionar que se propone es de diez (pág. 297).

Si se compara con los términos de la consulta que Ribes estableció para su *Antología* de 1952, saltan a la vista algunas similitudes y algunas diferencias. Aunque en aquélla se preguntaba por los poetas de la "última década", el hecho es que, finalmente, la antología abarcaba una docena de años, desde el final de la guerra; del mismo modo, Batlló pretende que su antología abarque el mismo período de producción, doce años, que se inicia casi con el momento de la publicación de la *Antología consultada*. Así, la *Antología de la nueva poesía española* intentará representar, en los mismos términos cronológicos que la de Ribes, la poesía española surgida después de la *Antología consultada*. Del mismo modo que Ribes, la solicitud de Batlló pide que se especifique el nombre de diez poetas, aunque, mientras el antólogo valenciano incluyó finalmente a sólo nueve autores en su

antología, Batlló casi duplica este número, antologando la obra de diecisiete poetas, de los cuales doce fueron mencionados por las respuestas de entre un 24% y un 78% de los encuestados y los cinco restantes recibieron al menos un 8% de menciones. Pero una diferencia sustancial se establece, como ya señalé, en uno de los puntos de la consulta: mientras que Ribes preguntaba por "los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década", la pregunta de Batlló, más tendenciosa, solicitaba el nombre de aquellos poetas que "hayan logrado con su obra un mayor impacto en los medios literarios y que, a juicio del consultado, hayan aportado una renovación, o sean capaces de aportarla a nuestra poesía". Es decir, la diferencia que Batlló establecía en su prólogo entre poesía "joven" y poesía "nueva" tiene su eco en la consulta; no se solicitan los mejores poetas jóvenes, sino aquéllos entre los jóvenes cuya obra sea más renovadora y, por lo tanto, cuya obra aporte una distancia frente a la poesía anterior, precisamente aquélla representada en la *Antología consultada*, y, en consecuencia, suponga una ruptura con respecto a aquélla, y una respuesta vanguardista. Por último, al igual que había hecho Ribes, Batlló solicitó una poética a cada uno de sus antologados realizada mediante las respuestas a un cuestionario preestablecido, que sirvió para demostrar, según él, "un nivel de conocimiento y conciencia difícilmente alcanzado en declaraciones colectivas de

este tipo debidas a los poetas de promociones anteriores" (pág. XXVII), es decir, como aclara en nota a pie de página, aquellos representados por la *Antología consultada*. La voluntad de oponer su antología a la de Ribes y la generación que él presentaba a la primera generación de posguerra parecía quedar clara.

Dividido en cinco partes, el prólogo que José Batlló escribe para su *Antología*³⁵⁵ no está exento de una voluntad polémica que refleja el ánimo de la consulta. La primera parte se encarga de establecer el marco general en el que se insertan los poetas antologados, marco que se abre con una circunstancia histórica común: estos poetas son los niños de la guerra, "han crecido en un ambiente profundamente marcado por nuestra guerra civil" (pág. XIII). Este rasgo, la vivencia de la guerra civil, que sería común a todas las generaciones que vivieron de una y otra forma el acontecimiento bélico, desde algunos autores del 98 hasta los que entonces eran sólo niños, se manifiesta, según Batlló, en los autores que presenta de un modo radicalmente diferente, con lo que se abre una distancia fundamental entre ellos y la generación inmediatamente anterior:

El primer rasgo común de los poetas que escriben verdaderamente una "nueva" poesía es la voluntad, imperiosa en el grado en que obliga el temperamento y la circunstancia personal de cada uno, de superar esta división impuesta por unos principios éticos harto sospechosos (pág. XIV).

Si la generación del 36 y la primera promoción de posguerra se habían caracterizado por la continuación del enfrentamiento, en el campo literario (y la crítica de la época lo reflejaba en sus oposiciones bipolares), de la política de bandos que había llegado a su culminación en la guerra civil, si en los primeros años de la posguerra "lo decisivo era el lado en el que se había hecho la guerra" (pág. XIV), los jóvenes poetas presentados por Batlló se caracterizarán, según él, por una voluntad conciliadora de ambas posiciones, "por la superación de los esquemas aún en vigor" (pág. XV). Sin embargo, esta superación conciliadora, en un plano ético-estético, sólo aparece expresa en las palabras de uno de los poetas más jóvenes recogidos en la antología, Manuel Vázquez Montalbán, quien escribe:

Lamentablemente, la política nos ha hecho infravalorar, me refiero a las gentes de mi atmósfera cultural, a poetas tan considerables como Panero, Valverde, Vivanco o ese extraordinario autor de un libro magistral: *La casa encendida*, de Luis Rosales (pág. 342).

Por el contrario, ninguno de los restantes autores, a excepción de Claudio Rodríguez, cita en sus respuestas a ninguno de los poetas que Vázquez Montalbán recoge en sus palabras, lo que implica que la "superación" de los bandos, que Batlló supone en sus antologados, parece menos real de lo que el antólogo subraya³⁵⁶.

Para llevar a cabo esta toma de conciencia superadora de la política de bandos, la nueva generación

no ha encontrado ningún tipo de magisterio, lo que también constituye otro rasgo característico de la nueva generación:

Ciñéndonos a la poesía, la "toma de conciencia" de los jóvenes se produce pese a la ausencia del magisterio, no sólo humano sino también literario, de los más representativos poetas de las generaciones anteriores. Para nadie es desconocida la dificultad con que se leía a Alberti, A Hernández, al mismo Machado en prosa hace tan sólo unos años. Y no hablemos ya de Cernuda, completamente desconocido hasta hace muy poco tiempo (pág. XV).

Así, la nueva generación, siguiendo con el carácter rupturista que Batlló pretende desde el inicio de su prólogo, surge de modo independiente, aislada de toda tradición más o menos inmediata, lo que, como se verá, parecen negar los poetas en sus respuestas, al indicar un número considerable de influencias.

Si la dificultad de acceso negaba el magisterio de muchos de los poetas que desarrollaron gran parte de su obra antes de la guerra o en el exilio, los autores de posguerra quedaban anulados como maestros por continuar la estética belicista. Estos últimos, como apunté, no sólo participaron activamente en la guerra, lo que los diferenciaba radicalmente de los "nuevos" poetas, que sólo la sufrieron de un modo pasivo, sino que además mantuvieron esta estética bipolar durante los primeros años de la posguerra, dividiéndose en grupos esteticistas y comprometidos:

Por otro lado, los poetas se vieron abocados bien a un esteticismo esterilizante, bien a un "compromiso político a través de la literatura" que los esterilizaba casi en la misma medida, toda vez que la situación del país no favorecía, precisamente, el desarrollo normal de una literatura de este tipo. Todo ello hizo que los poetas más jóvenes hubieran de aprender poesía, y ética, en condiciones cuando menos penosas. (...) Para completar el panorama, la "división" inutilizaba para nuestros jóvenes la obra de los poetas del bando "contrario". Casos característicos podrían ser, por un lado, Rosales o Panero y, por otro, Celaya o Nora (pág. XV).

Frente a esta situación, heredera de la contienda civil, la generación del 50, núcleo de la antología de Batlló, se manifiesta como ruptura superadora, desde un punto de vista conciliador ético-estético y desde una dimensión histórico-dialéctica:

No es la menor virtud de la primera de las dos promociones representadas en esta antología la de haber logrado una primera superación real del problema planteado, previa la "toma de conciencia" señalada, imprimiéndole una nueva dimensión. Los mejores hombres de esta promoción, partiendo de un concepto nuevo de la realidad histórica, condicionado pero no prisionero de los graves acontecimientos que vivieron cuando niños, restituyen su lugar a la poesía (pág. XV-XVI).

¿Cuál es este "lugar de la poesía" que restituyen los nuevos autores? Evidentemente, aquel que "supera" la oposición anterior; frente al "esteticismo esterilizante" y a la literatura del "compromiso, también esterilizante", la nueva poesía se situará entre ambas posturas, elevando en el plano estético el tratamiento de los problemas humanos, tal como trata de definirlo Félix Grande:

el largo proceso de rehumanización de la poesía, que ha venido cumpliéndose desde pocos años después de la guerra civil hasta nuestros días, no será abandonado por el momento y sí revitalizado por las búsquedas de medios expresivos más capaces que los utilizados hasta ahora o por el propósito de dominar a fondo los ya existentes. Creo que se tiene hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico, y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas mediante las cuales la carga de rehumanización sea manifestada de un modo más eficaz y, en definitiva, más social (pág. 327).

Ahora bien, si Grande ve este nuevo lugar de la poesía, al igual que lo hacía José M^a. Castellet, como el resultado y la culminación de una evolución anterior, Batlló, por el contrario, habla de "restituir" ("Volver a poner una cosa en el estado en que ya estuvo", según el *Diccionario del uso del español* de María Moliner) y, por lo tanto, su discurso lleva implícita la idea de ruptura con una tradición inmediatamente anterior para recobrar un estado previo ahora perdido.

A continuación, pasa Batlló a diferenciar y a caracterizar las dos distintas promociones de poetas que recoge en su antología. Por un lado, la primera promoción de poetas antologados, aquella que, con la excepción de Gloria Fuertes³⁵⁷, de la que más adelante me ocuparé, podría encuadrarse dentro de la generación del medio siglo, se caracteriza por haber surgido "a los medios literarios en el lustro comprendido entre los años 1955-1960" (pág. XVI). En esta época, primera de la promoción, el dominio del "realismo crítico" y de la "poesía social", hizo que estos autores desarrollaran su obra

dentro de dicha corriente: "La mayoría de los poetas de aquella hornada representados en esta antología cargaron con la etiqueta de "poetas sociales". "Hijos de Blas de Otero", se les llamó entonces" (pág. XVI). Esta primera etapa de la promoción del medio siglo culminaría en la antología de José M^a. Castellet *Veinte años de poesía española*, que "resumía el movimiento y al propio tiempo lo liquidaba" (pág. XVII). A partir de dicha antología, los poetas de la primera promoción presentada por Batlló iniciarían una nueva etapa que les llevaría a la renovación estética, a la ruptura con la tradición del 98 y a una superación de la poesía social:

Es ella (la antología de Castellet), asimismo, la que posibilita desprenderse de un lastre literariamente inútil y despegar hacia una auténtica renovación de la poesía española, sujeta a los principios estéticos y expresivos en vigor desde la llamada generación del 98, por más que la temática hubiera ofrecido, con los años, ciertas variantes de indudable importancia. El desarrollo ya robusto de la obra de los mejores poetas de la última promoción, impidió que se les siguiera clasificando, más que por sus poemas, por su posición personal ante ciertos acontecimientos de la vida nacional (pág. XVII).

Es decir, es precisamente en esta nueva etapa, que Batlló sitúa en torno a 1960 y que yo, de acuerdo con diversos testimonios y opiniones, he cifrado entre 1963 y 1964, en la que los jóvenes poetas se manifiestan como verdaderamente "nuevos", y esta novedad consiste en distanciarse y romper con la estética social que les había mantenido en un vínculo común con la generación

precedente. En consecuencia, los jóvenes poetas resultarán más "renovadores" cuanto más se alejen de la poesía social e, implícitamente, cuanto mayor sea su rechazo de la generación inmediatamente precedente, aquella que según De Luis había culminado tal estética, más radical será la ruptura con aquellas posiciones y mayor la afirmación de las nuevas tendencias. En este sentido, la segunda promoción, brevemente apuntada por Batlló en su *Antología*, "cuyos primeros libros se publicaron con posterioridad a 1960", surge en el panorama literario español "una vez las olas del "realismo crítico"³⁵⁸ del lustro anterior se retiraban de la playa" y, por lo tanto, en su rechazo de dicha tendencia, "enlaza ciertamente con la que le precede" (pág. XVIII). A ella le unen no sólo unas circunstancias históricas comunes, el haber vivido las consecuencias de la guerra, sino también una concordancia estilística en la voluntad renovadora y una voluntad de superación tanto del realismo crítico como de los esquemas bipolares de desarrollo estético que habían caracterizado a la poesía de posguerra: "Y lo hace no sólo porque han vivido circunstancias históricas similares, sino también porque parten de una misma voluntad de renovación y superación de todo esquema preestablecido" (pág. XVIII). En consecuencia, la nueva generación coincidirá con la del medio siglo en su rechazo de la generación de la primera posguerra y de sus manifestaciones estéticas, aunque,

contradictoriamente, Vázquez Montalbán, como se vio, recupera a autores de esa generación tanto de ideología de "derechas" como de "izquierdas", pues en su respuesta cita también a Blas de Otero y Gabriel Celaya.

Ahora bien, la nueva poesía no surge en el vacío, sino que tiene una serie de precedentes importantes y unos precursores que Batlló, en una superación de la visión maniqueísta que la crítica hasta entonces, incluido Castellet, como se vio, había mantenido, señala. Por una parte, es evidente que la nueva poesía es heredera, en cierto modo, del proceso de rehumanización iniciado en los primeros años cuarenta con *Hijos de la ira* y *Espadaña*; pero, por otro, halla, según Batlló, claros precursores en Gabino Alejandro Carriedo y en Miguel Labordeta:

Desde la sorprendente ruptura que supuso *Hijos de la ira* y el inconformismo de la revista *Espadaña* (...) hasta la obra en verdad precursora de Gabino-Alejandro Carriedo (...) o la de Miguel Labordeta (...), corre una más o menos clara voluntad de renovación poética (pág. XIX).

Pero, si los poetas "espadañistas" o desarraigados se oponían ferozmente a los "garcilasistas", en el año 67-68 aparecen "estrechamente ligados en la consecución de unos mismos ideales" (pág. XX), resultando sus diferencias más aparentes que profundas. Sin embargo, tanto Carriedo como Labordeta son verdaderos precursores de los poetas recogidos en la *Antología*, "contemporáneos, que surgieron a la palestra con unos años de anticipación" (pág. XX), y

coinciden con éstos en un rasgo fundamental: la superación de "la división en dos "bandos" de nuestra poesía" (pág. XIX). Por otro lado, estos poetas (Carriedo y Labordeta) han conseguido hacer evolucionar sus obras porque "se mantenían totalmente al margen de las corrientes imperantes" (pág. XX), y esta marginalidad, esta heterodoxia, que resultará característica de ambos poetas, es el resultado de una cierta marginalidad de la vida literaria. Así, Labordeta es definido como "poeta de provincias y como tal condenado al ostracismo" (pág. XIX), señalando por otro lado "su increíble incapacidad para aplicar un sentido práctico a la publicación de sus libros" (pág. XX); el carácter marginal de Carriedo queda subrayado "por su incomprensible resignación a aparecer, en todo momento, como "lugarteniente" de Angel Crespo" (pág. XXI). En consecuencia, ese carácter heterodoxo que ha mantenido la obra de ambos poetas al margen de las dos corrientes fundamentales de la poesía española de posguerra, es lo que les ha servido para redoblar su actualidad más allá de la de sus contemporáneos:

Por las razones expuestas, Carriedo y Labordeta se nos aparecen como los dos precursores de la poesía que había de alcanzar su plenitud quince años más tarde, en la que están presentes y desarrollados la mayor parte de los hallazgos expresivos, de la renovación temática y de la superación de esquemas preestablecidos que puede advertirse en la obra de estos dos poetas. Por el contrario, bastantes nombres de los que en la década de los cincuenta alcanzaron una notoriedad estimable, se nos han quedado, apenas transcurridos diez años, muy atrás en el tiempo. Su obra no ha sido capaz, en realidad, de rechazar el juego a que se vio sometida la poesía

española desde el término de la guerra civil. Por una y otra parte, se ha mantenido en una ortodoxia que, si bien puede ser sincera, no es menos cierto que denuncia una incapacidad notable para evolucionar al ritmo de los tiempos (pág. XXI).

Esta misma opinión acerca de la poesía de posguerra parece sostener Carlos Barral en sus respuestas:

La mayoría de los poetas de la generación que nos precede practicaba una poesía de temática muy vaga según una formulación tradicional. Es en términos generales una poesía bien escrita, correcta, académica, cuyas fuentes temáticas tenían escasa relación con la experiencia concreta, individual y circunstancial de cada poeta (pág. 308).

Poesía "ortodoxa", según Batlló, poesía "académica", para Barral, la poesía de posguerra era considerada en bloque como un nuevo academicismo; ésa misma era la opinión de Pedro Gimferrer por aquellos años³⁵⁹. De esta manera se iniciaba el *discurso de la marginalidad* o de la *heterodoxia* que habría de caracterizar a la poesía de la década siguiente, tanto en su escritura práctica, como subrayó Bousoño³⁶⁰, como en sus planteamientos teóricos, como hizo Gimferrer³⁶¹, y en su visión crítico-literaria de la poesía de posguerra, como hicieron tanto Guillermo Carnero³⁶² como Fanny Rubio³⁶³. El discurso-manifiesto de la marginalidad, tal como lo expone Batlló en el prólogo a su antología, se desarrolla en tres estadios diferentes, como ha podido verse: en primer lugar, se señala la ruptura con una tradición inmediata; en segundo lugar, se descalifica a dicha tradición considerándola, por un lado, como tendencia dominante y, por otro, como

tendencia ortodoxa, académica y, por lo tanto, esclerotizada y fosilizada; por último, se señala una corriente marginal y heterodoxa, opuesta a la corriente central y ortodoxa, que supone la tradición con la que la nueva vanguardia enlazará³⁶⁴. Como se ha visto, la voluntad de ruptura con la poesía anterior se hace evidente al establecer una diferencia sustancial entre "joven poesía" y "nueva poesía", inclinándose por antologar esta última. Por otro lado, la corriente central de la poesía de posguerra ha quedado inmediatamente identificada con las dos ramas, esteticista y comprometida (en especial con esta última), que se han visto como un sólo bloque con unos ideales estéticos únicos y que ha sido declarada como "ortodoxa" y "académica". Por último, Batlló ha señalado la obra marginal (como opuesta a la "corriente central") y heterodoxa (como opuesta a la "ortodoxia" de la poesía anterior) de Labordeta y Carriedo, verdaderos "precursores" de la nueva vanguardia, representada por los poetas de la *Antología*.

El tercer apartado del prólogo explica y expone la estructura de la antología. Batlló ha agrupado los poemas seleccionados en seis apartados distintos según la temática tratada en cada uno de ellos. En cada uno de estos grupos de poemas de los distintos autores señalará la superación en el tratamiento de todos los temas con respecto a la poesía inmediatamente anterior. Con estos

seis apartados temáticos pueden establecerse dos grandes grupos: por una parte, los apartados dedicados a los poemas contruidos "a través de elucubraciones del lenguaje", a poemas amorosos y eróticos y a poemas políticos, que son apartados con escasa representatividad en los poetas recogidos; por otra parte, los tres apartados restantes, que exponen "una preocupación fundamental por el hombre", son los más ampliamente representados en la antología, por ser los más característicos de la "nueva poesía". En consecuencia, la menor representación de los tres apartados citados en primer lugar supone para Batlló "una muestra bastante consistente de la superación temática que la nueva poesía española ha sabido llevar a término" (pág. XXII).

El primer apartado de la antología, dentro de ese primer gran grupo que he señalado, está compuesto por doce poemas (8,6% del total de los poemas antologados) que "raramente responden a una experiencia personal del poeta, sino que se construyen a través de elucubraciones de lenguaje, mixtificaciones de paisajes reales quizá observados o datos puramente literarios" (pág. XXII), es decir, son poemas que huyen de la mera representación de la realidad, de la voluntad realista característica de la etapa anterior, y también de la expresión de la mera experiencia personal; en ellos se pretende una superación de la mera función comunicadora del poema hacia el "ejercicio mental", hacia el conocimiento a través del

lenguaje: "en ellos la construcción es antes un juego o un ejercicio mental que una voluntad de comunicación" (pág. XXII). No es de extrañar que los poetas más representados en este apartado sean Pedro Gimferrer, con cuatro poemas, Carlos Barral, con dos, y Rafael Soto Vergés, con dos, poetas preocupados fundamentalmente en la cuidada elaboración lingüística en el poema de un proceso mental³⁶⁵; y resulta significativo que el poeta más representado en este apartado pertenezca a la promoción más joven presentada en la antología, precisamente Gimferrer, quien, en su poética, consideraba su obra "como una serie de experimentos en distintas direcciones, encaminadas a un intento de renovar en lo posible el inerte lenguaje poético español" (pág. 322). Esta voluntad de renovación del lenguaje poético coincidía perfectamente con la construcción de "elucubraciones de lenguaje" que señalara Batlló. Y continúa el antólogo puntualizando en su prólogo:

Examínese, por el contrario, cualquier antología responsable sobre la obra de poetas anteriores a los aquí representados y podrá advertirse, quizá con sorpresa, que los poemas que cabría incluir en un apartado de este tipo alcanzan casi el cincuenta por ciento del total (pág. XXII).

Evidentemente, "cualquier antología responsable sobre la obra de poetas anteriores" es precisamente la *Antología consultada* (tanto *Veinte años de poesía española*, como *Poesía última* y las cuatro antologías *Poesía española contemporánea* (1939-1964) contenían la obra de poetas

recogidos en esta antología), contra la cual Batlló arremete en su prólogo continuamente en su voluntad de establecer una diferencia radical entre los poetas que allí aparecen y los que él presenta. Sin embargo, no parece pertinente esta diferencia establecida por el antólogo, pues precisamente, en la obra de Eugenio de Nora, de José Hierro o de Blas de Otero recogida en la antología de 1952 se encuentran los poemas más alejados de la "elucubración de lenguaje", no así, quizá, en la selección de Gabriel Celaya, que se inicia con "Primer día del mundo", que podría incidir en ese grupo de poemas señalado por Batlló.

El siguiente apartado con una representación minoritaria en la *Antología* es el cuarto, dedicado a la poesía amorosa y erótica, en el que se incluyen tan sólo catorce poemas (un 10,5% del total de los poemas antologados). A pesar de la "escasa entidad cuantitativa del apartado" su tratamiento supone una superación en la elaboración del tono, frente a la poesía amorosa inmediatamente anterior, que se manifiesta en "una interpretación mucho más realista, por cuanto es más sencilla, del misterio amoroso" (pág. XXIII). Los poetas más representados en esta sección son Jaime Gil de Biedma y Angel González, con tres poemas cada uno, a los que les siguen Joaquín Marco y Manuel Vázquez Montalbán. Tanto en el tratamiento de los "nuevos poetas" de los poemas de "elucubración de lenguaje", precisamente por su carácter

escasamente representativo, como en el tratamiento del tema amoroso, se descubre en la nueva poesía una actitud decididamente realista, que enlaza directamente, aunque con signo distinto, según la visión de Batlló, con la etapa del "realismo crítico" que caracterizó el lustro 1955-1960.

Precisamente una continuación de la poesía política que muchas veces caracterizó el realismo crítico se encuentra recogida en los diez poemas (un 7% del total de poemas) que constituyen el sexto apartado de la *Antología*. Lo reducido de la representación de este apartado "viene a insistir sobre la superación de la temática vigente en las promociones anteriores" en una continuación de la superación de la poesía social que había caracterizado los años inmediatamente anteriores. Ahora bien, en su voluntad de manifestar la superación en la "nueva poesía" del "realismo crítico" y de la poesía política, como uno de sus exponentes más característicos, Batlló viene a negar no sólo las opiniones anteriormente señaladas de Castellet o de Caballero Bonald, para quienes el signo de la generación del medio siglo fue la voluntad de utilizar la literatura como arma política, sino también la opinión que, en este mismo sentido, expone Carlos Sahagún en el primer párrafo de sus respuestas al cuestionario de la *Antología*:

Como universitario, creo que los sucesos de 1956 supusieron una toma de conciencia generacional suficiente para marcar cierta ruptura con la

generación anterior. El fenómeno más característico de aquél momento fue el contacto directo que, por primera vez desde la terminación de la guerra, y no ya como mera actitud contemplativa, se había establecido entre la cultura universitaria y la fuerza espontánea de la clase obrera. Los años que siguieron no han hecho sino reforzar y ensanchar este primer contacto (pág. 334).

Es evidente, pues, la ligazón de la generación no sólo a un inicio político y a un compromiso social, sino a su continuación dentro de esta misma tendencia. Se podrá objetar, tal vez, que las palabras de Sahagún están referidas a un compromiso político personal y no a un compromiso estético-literario, pero lo cierto es que tales palabras se encuentran como respuesta a las preguntas siguientes: "¿Crees que puede hablarse de "una nueva poesía española"? En tal caso, ¿cuáles crees que son las innovaciones que es capaz de aportar esta nueva poesía?". Por otro lado, como más adelante se podrá ver, son más los poemas con una "voluntad social" o "política" que hay en la *Antología* que los incluidos en este reducido apartado, en el que, curiosamente, el poeta más representado es José Miguel Ullán, con tres poemas, al que le siguen José Agustín Goytisolo y José Angel Valente.

Los tres apartados restantes agrupan las tres cuartas partes de los poemas recogidos en la antología, resultando, por lo tanto, como lo más representativo de la "nueva poesía". Estos tres apartados se caracterizan por una temática común: "una preocupación fundamental por el hombre, que se expresa a través de distintos matices

en cada uno de ellos" (pág. XXIV). De este modo, la "nueva poesía" viene a enlazar directamente con el proceso de rehumanización iniciado en los años anteriores a la guerra civil y que se continuaría a partir de 1944, aproximadamente. El primer apartado de este grupo, segundo de la antología, recoge treinta y dos poemas (un 23% del total) en torno a uno de los temas más característicos de la generación del medio siglo: el "YO referido sobre todo al que *fue*, antes que al que *es*" (pág. XXIV). El tema del recuerdo, la exorcización de la infancia en el poema mediante la memoria³⁶⁶, el pasado que "parece retenerlos en la contemplación del tiempo ido"³⁶⁷, será uno de los más representados en este apartado, en el que los poetas más atendidos son: Gloria Fuertes, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma y Pedro Gimferrer. Nueve de los diecisiete poetas cuentan en este apartado con dos poemas o más, y, a excepción de José Agustín Goytisolo, todos los poetas aparecen representados en esta sección, lo que indica lo característico del tema tratado.

Dentro de la temática común de la preocupación por el hombre, en el tercer apartado de la antología "del YO del anterior se pasa a un EL, *vosotros* o *ellos*, mas no en un sentido colectivo aún, sino referido a esa realidad personal cuyo esclarecimiento se ha intentado, y logrado la mayor parte de las veces, en los poemas del apartado anterior" (pág. XXV). No se trata, como bien indica

Batló, de expresar un sentido colectivo que abarque a todo el cuerpo de la sociedad, una experiencia mayoritaria, cayendo así en la poesía social, con la que estos poemas lindan en algunos casos, sino más bien de expresar aquello que el poeta tiene en común con las gentes de su misma edad, de expresar aquellas vivencias comunes que forman ese archi-personaje que es el "yo generacional". En este sentido, creo que son bien característicos de esta comunidad generacional en una concepción amplia los poemas "Autobiografía", de Goytisolo, "Un día de difuntos", de Gil de Biedma, o, en la nueva generación, "Conchita Piquer", de Vázquez Montalbán. Es evidente que esta comunidad personal (repito que en un sentido amplio) permite la referencia deíctica a acontecimientos comunes, a un plano de referencia espacial, temporal y, en consecuencia, vital común, necesaria para la existencia de una utilización de la lengua coloquial, que muchos de estos autores cultivan en sus poemas³⁶⁸. Lógicamente, esa referencia a una experiencia común irá fuertemente marcada, como en los poemas de la segunda sección, con una aguda sensación del paso del tiempo, esos poemas, en términos machadianos, pondrán su acento en lo temporal³⁶⁹.

Entre los veintinueve poemas (un 20,8% del total) recogidos en esta sección los poetas más representados son: Gloria Fuertes, Goytisolo, Vázquez Montalbán y Angel González. Ni Barral, ni Caballero Bonald, ni Gimferrer,

ni Soto Vergés (tres de los cuales son los poetas precisamente más representados en la primera sección de la antología, aquella que se constituía por poemas elaborados a partir de "elucubraciones de lenguaje", por decirlo con las palabras de Batlló) están representados en esta sección y de otros seis poetas sólo se ha incluido un poema, lo que viene a indicar que, si bien el tema de la "vivencia común" es más o menos general, resulta claramente menos representativo que el tema de la recuperación de la infancia. Es significativo, por otro lado, observar que mientras los cuatro poetas más representados en esta sección (que se reparten más de la mitad de los poemas allí recogidos) aparecieron antologados en la *Poesía social* de Leopoldo de Luis, ninguno de los autores sin poema en este apartado fue recogido en aquella antología, con lo que, de algún modo, el tratamiento de este tema parece estar ligado a la estética social. Por otra parte, son interesantes las declaraciones de Gloria Fuertes en este sentido en torno a la claridad y el mayoritarismo en la "poesía social": "Hoy más que nunca el poeta debe escribir claro, para todo el mundo, que se le entienda, y si no sale, que lo rompa y vuelva a la carga --- de paz." (pág. 320). Y Angel González declaraba que la etiqueta de "poeta social" no le molestaba: "A mí se me aplicó también esa etiqueta, y debo decir que, pese a todo, nunca me molestó demasiado: incluso me satisfizo muchas veces" (pág. 323).

Más radical en su afirmación de la poesía social es Eladio Cabañero, incluido también en la antología de De Luis, de quien dos de los cuatro poemas que aparecen en esta *Antología* están recogidos precisamente en esta tercera sección:

Como observación a agregar, una y acerca de un tema que estimo de actualidad: la poesía social. Sigue vigente. Vive y avanza la poesía social, digan lo que digan los críticos que la niegan -hoy en nuestro país casi todos- y quieren enterrarla viva (pág. 318).

Por otra parte, a ninguno de los cuatro poetas recogidos mayoritariamente en esta tercera sección le es ajena la utilización poética de la lengua coloquial, más bien podría decirse que una parte importante de su obra se caracteriza por ese tono coloquial de sus poemas, que se sitúa, precisamente, en el eje opuesto de la "elucubración de lenguaje", por lo que ninguno de estos cuatro autores está representado en el primer apartado de la antología. Vázquez Montalbán expresa esta voluntad coloquial en las palabras de respuesta al cuestionario incluidas en la *Antología*:

Este criterio me induce a creer aprovechable todo el idioma y todo lo que ocurre bajo el sol. En la actualidad realizo experimentos con las palabras supuestamente no poéticas: lechuga, sobaco, suegra, espinilla, etc. Creo haber sido el primer poeta castellano que ha empleado la palabra moñigo en un poema lírico (pág. 342-343).

Por su parte, José Agustín Goytisolo es, como ha indicado, Carme Riera³⁷⁰, uno de los poetas que más

profunda utilización hace y más lejos lleva la lengua coloquial en sus poemas, incluso hasta sus libros de los años ochenta. Y Gloria Fuertes, de quien Gil de Biedma admiraba el extraordinario uso de la lengua coloquial que hacía en sus poemas³⁷¹, es enlazada por su "tonillo madrileño" con una tradición poética que nace en el siglo XVIII y que tiene sus máximos representantes en Nicolás Fernández de Moratín y en Don Ramón de la Cruz³⁷². Por último, tampoco creo que los rasgos característicos de la lengua coloquial (egocentrismo, deixis y referencia a la experiencia común de los hablantes) estén ausentes en los poemas "Cadáver ínfimo" y "Evocación segunda" de Angel González, recogidos en esta sección de la *Antología*, o en el resto de poemas pertenecientes a *Tratado de urbanismo*, aunque el uso de la lengua coloquial no es abundante en la primera obra del poeta asturiano, inclinada a resaltar el estado de soledad del poeta³⁷³. Además, tal como ha señalado Carme Riera, no sólo para los poetas de la "Escuela de Barcelona", sino para toda la generación, "el uso de la lengua coloquial se vincula (...) a la poesía social"³⁷⁴.

Que en algunos casos la poesía encuadrada en esta sección lindaba con la poesía social, como he venido apuntando, parece confirmarlo el hecho de que algunos poemas ("Las masas corales" y "Gauguin", de Vázquez Montalbán; "Telegramas de urgencia escribo", de Gloria Fuertes, aparecía como "Poética" en la antología de De

Luis) incluidos en este apartado aparezcan también en la *Poesía social* de Leopoldo de Luis; por otro lado, poemas como "Historia conocida", de Goytisolo, "Un día de difuntos", de Gil de Biedma, "Evocación segunda", de Angel González, o "John Cornford, 1936", de Valente, podrían considerarse dentro de la temática social.

Pero si los poemas de esta sección lindan en muchos casos con la poesía social, esto resulta más evidente aún en el apartado quinto, el más extenso de la antología con cuarenta y dos poemas (casi la tercera parte del total). Ya la definición del contenido temático de esta sección que realiza Batlló se aproxima mucho a la concepción de poesía social:

Al amor por el humano del apartado tercero viene a añadirse en el quinto una voluntad que no llamaremos rebelde sino revolucionaria, por cuanto no pretende ni proclama la protesta contra una serie de injusticias, hipocresías o crímenes cometidos por la sociedad moderna occidental, sino que, yendo más allá, señala esto como consecuencia lógica del sistema e intenta sentar los principios de un orden nuevo (pág. XXV).

Esta poesía, así definida, va más allá del mero testimonio, de la mera denuncia, en busca de la acción que resuelva tal situación injusta, como señala Batlló más adelante: "Son poemas, en definitiva, con los cuales se actúa, al tiempo que se testimonia. La simple e inoperante denuncia (...) queda así borrada de ellos" (pág. XXVI). Ahora bien, entonces ¿cuál es la diferencia entre este tipo de poesía y la poesía social? Las

palabras de Batlló revelan los tres pasos en la conciencia social de la poesía: 1º) toma de conciencia de una situación colectiva injusta; 2º) denuncia de tal situación; 3º) intento de reformar las circunstancias que han dado origen a tal situación. En definitiva la definición de Batlló no se encuentra muy distante de la siguiente, que recojo de la antología de Leopoldo de Luis:

Quiere decirse que la poesía social (...) es protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales³⁷⁵.

Tanto el tipo de poesía que define Batlló para la sección quinta de su antología, como la "poesía social" definida por De Luis coinciden tanto en su carácter denunciador y protestatario, como en su voluntad revolucionaria de transformar las circunstancias sociales que dieron origen a tal injusticia. Así pues, parece más lógico hablar, al tratar los poemas de esta sección, de un nuevo estadio de desarrollo de la estética social, como señalaba De Luis en el prólogo de su recopilación, que de una superación radical de la poesía social, como pretende Batlló. En este sentido, los rasgos que enuncia el antólogo catalán (superación de los esquemas tradicionales, ausencia de énfasis y metodología nueva en el tratamiento del poema) parecen apuntar hacia la tendencia clasicista que De Luis³⁷⁶ había señalado para la generación del 50:

Todo ello nos llevaría ya más allá de la concepción clásica de la poesía social, tal como se ha entendido en nuestro país durante los últimos veinte años, por lo menos; pero ya hemos señalado la existencia de una voluntad de superación de los esquemas tradicionales y de las reglas de juego que, en los poemas de este apartado, se manifiesta en mayor medida que en ningún otro. Obsérvese, en primer lugar, la total ausencia de énfasis (...). Otra característica nueva, que viene a confirmar la superación de que hablamos, es la metodología con que están contruidos. Es decir, el poema no responde tanto a una sensación anímica o sentimental, puramente intuitiva en cualquier caso, y en último extremo estética, sino a una concepción científica del mundo que presupone el conocimiento al análisis, y que exige la serenidad antes de permitir cualquier acción sobre la realidad. Son poemas, en definitiva, con los cuales se actúa al tiempo que se testimonia. La simple e inoperante denuncia (...) queda así borrada de ellos (pág. XXVI).

Creo que es innegable la semejanza entre la definición que De Luis hace de la poesía social y la caracterización que Batlló realiza sobre los poemas contenidos en el quinto apartado de su *Antología*. De ser cierto, como parece, que los poemas de la recopilación de De Luis y los recogidos por Batlló coinciden en un mismo sustrato teórico profundo, no sólo dentro del proceso general de rehumanización, sino dentro del compromiso social, y que la única variación existente es una evolución lógica en el tono y en el estilo, habría que poner en duda una de las aseveraciones más radicales de Batlló en su prólogo: la de la superación por parte de los poetas presentados por él del "realismo crítico" característico del lustro 1955-1960 y cuyo dominio, evidentemente, habría que ampliar en algunos años.

En este sentido, resulta significativo observar que nada menos que tres cuartas partes de los poemas recogidos en este apartado fueron publicados en fecha posterior a 1960, cuando el "realismo crítico" había caído en desgracia ya, según la opinión de Batlló, y que la mitad del total de poemas incluidos en ese apartado fueron publicados entre 1961 y 1966, fechas que alargan el período estimado por el antólogo y que trasladan el núcleo de producción algunos años más tarde de lo indicado por él. A partir de la última fecha señalada sólo se recogen poemas de Angel González, que publicaba en 1967 su *Tratado de urbanismo*, un libro en el que se "observa y critica con dolor las agudas imperfecciones sociales de nuestro hoy, al modo en que ellas se dan específicamente en la ciudad moderna", según opina José Olivio Jiménez³⁷⁷, de Félix Grande, que publicaba en la misma fecha *Blanco Spirituals*, "un buen ejemplo de cómo la poesía social no se identifica con el descuido estilístico", según García Martín³⁷⁸, de Manuel Vázquez Montalbán, en cuyo libro *Una educación sentimental*, también de 1967, Joaquín González Muela veía una profunda crítica social en la presentación de los anti-héroes de sus poemas³⁷⁹, y de José Agustín Goytisolo, el poeta de la "Escuela de Barcelona" cuya contribución a la poesía social resultó más duradera, pues su libro de 1968 *Algo sucede* aún "contiene textos basados en la denuncia social y política"³⁸⁰.

De fechas de publicación que discurren entre 1961 y 1966 datan los poemas de nueve de los catorce autores recogidos en este apartado (ni Soto Vergés, ni Gimferrer, ni Ullán aparecen representados aquí), que como he dicho suponen la mitad de los poemas de la sección; sólo, por una parte, Gloria Fuertes, Cabañero y Goytisolo, que entre 1961 y 1968 no publica un solo libro de poemas, de quienes se recogen poemas anteriores a 1961, y, por otra, Félix Grande, que, como señalé, se acerca a la poesía social en *Blanco Spirituals* y de quien no se recogen poemas de los primeros libros, y Vázquez Montalbán, que no publica hasta 1967, están ausentes, con las justificaciones que he señalado, de este núcleo central, en el que creo que predomina la estética social más allá de los límites marcados por Batlló. Poemas como "Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera" (incluido en *Poesía social*), "Noche triste de octubre" o "En el nombre de hoy", de Jaime Gil de Biedma³⁸¹, "Discurso" o "Baño de doméstica", de Carlos Barral³⁸², "El campo de batalla", "Introducción a las fábulas de animales" (recogido en *Poesía social*) o "Nota necrológica" de Angel González, a quien, como confiesa a Antonio Hernández, en torno a 1960 la lectura de poetas como Celaya, Hierro y Nora le "sirvió para comprender que la escritura de poemas podía ser algo más que un mero desahogo personal"³⁸³, en la visión de una colectividad reprimida, "A veces es posible" o "Voy a escribir..."

(con versos tan claramente sociales como: "Si debo ser un esclavo ha llegado la hora de romper las cadenas. / ¡Proletarios, uníos! No incrementéis las rentas nacionales"), de Joaquín Marco, aparte de sus rasgos en sí, han sido considerados por diversos críticos como claros ejemplos de poesía social. Todo ello llevaría a ampliar el período de predominio de la poesía social en la escritura de un núcleo amplio e importante de los poetas de la generación del medio siglo más allá de lo señalado por Batlló, al menos hasta 1964, viniendo a coincidir aproximadamente con el período límite que Carme Riera señala para la elaboración de este tipo de poesía en Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral³⁸⁴. Algunos poetas exceden este período límite o se inician en la poesía social años más tarde, como son los casos, que ya he señalado, de Angel González y José Agustín Goytisolo, por un lado, y Félix Grande y Vázquez Montalbán, por otro. Otros, no han escrito nunca un poema que pueda caer bajo la denominación de "poesía social", como es el caso de Pedro Gimferrer y Rafael Soto Vergés. Pero, como ha quedado apuntado, un núcleo importante de poetas de la generación de los años cincuenta continúa escribiendo y publicando poesía social más allá de 1960. Algunos autores, cuya obra no había entrado en la práctica de la estética social, se acercarán en este período de publicación (1961-1966) tangencialmente a su temática y

tratamiento, como Caballero Bonald y Brines, o incluso, de modo diferente, Claudio Rodríguez y Carlos Barral.

Por último, varios poemas incluidos por Batlló en este apartado de su antología fueron recogidos por De Luis en *Poesía social*; son los siguientes: "El andamio", de Eladio Cabañero; "Carta", de Gloria Fuertes; "Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario por primavera", de Gil de Biedma; "El hijo pródigo", de Goytisolo; "Introducción a las fábulas para animales", de Angel González; "Pasos en la escalera", de Félix Grande; "Cosas inolvidables", de Carlos Sahagún. En resumen, si al total de cuarenta y dos poemas incluidos en esta sección, se añade los diez de la última, cuya temática política penetraba habitualmente en la estética social, y se une los cinco poemas aparecidos en *Poesía social* y no recogidos en ninguno de esos dos apartados, pero incluidos en la *Antología* ("Telegramas de urgencia escribo", de Gloria Fuertes; "Infancia y confesiones", de Gil de Biedma; "SOE", "Las masas corales" y "Gauguin", de Vázquez Montalbán), habría que preguntarse hasta qué punto los poetas recogidos en la *Antología de la nueva poesía española* rompen, en un nivel práctico, con la poesía social, cuando, de uno u otro modo, más del cuarenta por ciento de los poemas aquí incluidos caen claramente dentro de los límites de la estética social. Parece más próximo a la realidad pensar que los límites de la poesía social, tal como se entendían en la primera

mitad de los años cincuenta, se habían ampliado para admitir ciertas renovaciones estilísticas que se producirían en el segundo lustro de la década y en los primeros años sesenta.

Los dos últimos apartados del prólogo están dedicados a justificar y explicar tanto la selección de poetas realizada como la antología de los poemas. Para la selección de poetas, como indiqué, Batlló sigue los criterios de Francisco Ribes en su *Antología consultada*. Como en aquélla, en esta antología se ha tenido en cuenta para la selección de los poetas una consulta previa a distintas personalidades en torno a una determinada fecha de aparición de dichos poetas en el ámbito literario. El límite *ad quem*, como señalé, se ha situado lógicamente en el momento de elaboración de la *Antología*, es decir en el primer semestre de 1967. Por otra parte, el término *a quo* se ha situado en 1954, fecha que Batlló justifica de la siguiente manera:

El tomar como punto de partida el año 1954 no se debió, naturalmente, a un capricho o a un azar. En dicho año se publicaron algunos libros que contenían ya el germen de lo que más tarde cristalizó en esta "nueva poesía española" que hemos intentado representar. (...) Se trataba de libros escritos por poetas jóvenes (...), y que si no eran primeras obras en el haber de sus autores, sí eran obras en las que por primera vez se ponía de manifiesto una personalidad ya definida, lo cual no cerraba el paso a una evolución, por supuesto. A partir de este año, otros poetas jóvenes publicaban sus primeros libros, creando paulatinamente la "nueva " poesía y expresando una personalidad original (pág. XXVII-XXVIII).

El situar el límite inicial de publicación en 1954 permitía a Batlló excluir directamente a todos aquellos autores incluidos en la *Antología consultada*, incluido José M^a. Valverde, coetáneo de la primera promoción incluida en la *Antología de la nueva poesía española*, por dos criterios: "tenían antes de 1954 una personalidad bien definida, como lo demuestra su inclusión en la *Antología consultada*, aparte de que, en su caso, no se produce la identificación con los poetas representados en esta antología" (pág. XXIX).

La fecha de 1954 como inicio de las publicaciones queda relativizada al señalar a diversos autores que pueden incluirse dentro de esta generación y que en cambio publicaron sus primeros libros con anterioridad a esa fecha: Alfonso Costafreda, José M^a. Valverde, Angel Crespo, José Manuel Caballero Bonald, Lorenzo Gomis, María Beneyto, etc. Este criterio de fecha de publicación, evidentemente generacional³⁸⁵, resultará menos rígido con dos poetas incluidos en la *Antología*: Gloria Fuertes y Caballero Bonald. La inclusión de Caballero Bonald, que había publicado ya en 1952 su libro de poemas *Las adivinaciones*, "puede justificarse por un criterio cronológico", ya que el poeta andaluz es un año más joven que Angel González, por ejemplo. Así pues, el criterio generacional de "momento de aparición (de publicación)" se sustituye, para justificar la inclusión de Caballero Bonald, por el criterio generacional de

"fecha de nacimiento", criterio que, en cambio, no justifica la inclusión de Angel Crespo y José M^a. Valverde, nacidos el mismo año que el poeta gaditano, o de María Beneyto y Lorenzo Gomis, uno y dos años mayores respectivamente que los anteriores. La exclusión de Valverde, como apunté, queda justificada por haber sido recogida su obra en la *Antología consultada*; la no inclusión de Crespo, Beneyto y Gomis se justifica porque estos autores tenían publicada obra antes de 1954, aunque en el mismo caso se hallaba Caballero Bonald y, como más adelante se verá, Gloria Fuertes. Finalmente, la exclusión de esos tres autores queda limitada a un criterio bastante débil, que se extiende de la obra de Crespo a la de los otros dos autores: Angel Crespo "había publicado dos libros importantes antes de nuestra frontera" (pág. XXIX). El mismo criterio, aunque ahora aplicado de forma contraria, justifica sin embargo la inclusión de Gloria Fuertes, nacida siete años antes que Angel González, el siguiente en edad de los recogidos en la *Antología*, y que, al igual que Crespo, contaba con dos libros publicados antes de 1954: es "el carácter de su poesía que, por una parte, no se manifiesta verdaderamente hasta la publicación de los libros citados anteriormente como editados en 1954 y, por otra, en la identificación que puede hallarse entre su obra y la de los demás poetas representados en la antología" (pág. XXVIII-XIX) lo que justifica su inclusión. El mismo

criterio de "identificación (...) entre su obra y la de los demás poetas representados en la antología" podía haberse utilizado para la inclusión de aquellos considerados por Batlló, páginas atrás, como "precursores" y "contemporáneos" de los autores recogidos en la *Antología*: Miguel Labordeta y Gabino Alejandro Carriedo. Si bien, por fecha de nacimiento, ambos poetas "podían haber sido incluidos en esta antología" (pág. XXIX), sin embargo parte de su obra se publica antes de la fecha de 1954.

Así pues, como ha podido comprobarse, Batlló utiliza para la inclusión de los poetas en su *Antología* diversos criterios disímiles y de muy distinta naturaleza y los aplica de modo aleatorio. Por un lado, la teoría generacional planea sobre los criterios de "fecha de publicación" y "fecha de nacimiento", que, como se ha visto, no se manejan de un modo rígido y, por lo tanto, pierden toda su validez, ya que sirven para excluir, en la aplicación del primer criterio, a Crespo, Gomis, Beneyto, etc. y para incluir a Gloria Fuertes y Caballero Bonald, y en la aplicación del segundo criterio excluyen a la mayor parte de los poetas de la *Antología consultada*, a Labordeta y a Carriedo, y sin embargo permiten incluir a Gloria Fuertes. Por otro lado, un criterio estilístico de límites tan difícilmente definibles como la "identificación" entre la obra de un autor y la del grupo permite incluir a Gloria Fuertes (no

así a Labordeta y Carriedo) y a Caballero Bonald, pero excluye a Valverde y a los poetas de la *Antología consultada*.

Si la justificación de la inclusión de ciertos poetas y la exclusión de otros resulta más o menos arbitraria, más injustificada resultará aún la selección de los poemas de cada autor. Un criterio como el de "señalar la evolución que se ha producido en la poética de la mayor parte de los autores" (pág. XXXI) lleva a incluir poemas del primer libro de Gimferrer (*Mensaje del Tetrarca*), que el propio autor consideraba "escasamente representativo" (pág. 322) de su obra poética, y de *Las adivinaciones*, de Caballero Bonald, que, publicado en 1952, resultaba "poco significativo", según había señalado Batlló anteriormente para la evolución generacional, en la obra del poeta gaditano. Por el contrario, ese mismo criterio lleva a no incluir poemas de los primeros libros de Eladio Cabañero y de Félix Grande, a pesar de haber obtenido ambos el premio Adonáis en 1957 y 1963 respectivamente con dichos libros. Otras exclusiones e inclusiones afectarían más a criterios personales, que siempre resultan indiscutibles.

Las respuestas de los autores antologados al cuestionario preparado por Batlló revelan algunas afinidades generacionales y algunas diferencias entre los diversos poetas. La primera pregunta del cuestionario se refería a la existencia de una nueva poesía, mientras que

la segunda inquiría sobre la conciencia generacional del autor dentro de esa "nueva poesía":

- 1.- ¿Crees puede hablarse de "una nueva poesía española"? En tal caso, ¿cuáles crees que son las innovaciones que es capaz de aportar esta nueva poesía? ¿Camina hacia unos objetivos lo suficientemente claros y determinados? ¿Te sientes identificado con estos objetivos?
- 2.- ¿Hay en ti una conciencia de generación? ¿Te sientes ligado a algún movimiento poético? (pág. 307)

La segunda cuestión apuntada venía a concretar el sentido de la primera, a especificarlo, y de hecho se establecía como una consecuencia de ésta. Varios autores respondieron ambas cuestiones conjuntamente y creo que, en conclusión, las respuestas a estas dos preguntas pueden considerarse aunadas. En cuanto a estas respuestas, pueden diferenciarse, en general, dos grandes grupos dentro de la antología: por una parte, un grupo de poetas opina, con mayor o menor radicalidad, que existe una "nueva poesía" distinta de la desarrollada por la generación inmediatamente anterior; por otro lado, otro grupo de autores considera que no ha habido cambio y que la poesía de los más jóvenes se inserta dentro de la misma tendencia humanista predominante desde la primera posguerra.

Ya se vio cómo Carlos Sahagún señalaba claramente 1956 como el año del inicio de una nueva tendencia poética consecuencia de una "toma de conciencia generacional suficiente para marcar cierta ruptura con la

generación anterior" (pág. 334). Los hechos universitarios de aquel año, como señalé anteriormente, sirvieron como acicate a la nueva generación para hacer su entrada en el espacio social. Carlos Barral apunta ese mismo distanciamiento de la nueva generación frente a la generación inmediatamente anterior, señalando los rasgos de anquilosamiento de esta última:

La mayoría de los poetas de la generación que nos precede practicaban una poesía de tematica muy vaga según una formulación tradicional. Es en términos generales una poesía bien escrita, correcta, académica, cuyas fuentes temáticas tenían escasa relación con la experiencia concreta, individual y circunstancial de cada poeta. Una poesía, al margen de toda cuestión de calidad, mucho menos varia e interesante que la de los poetas llamados de la generación del 27. La poesía de autores posteriores, entre los que yo me reconozco, significa una reacción ante esa tradición inmediata, y un esfuerzo de búsqueda en un sentido diferente (pág. 308).

Por lo tanto la nueva poesía, frente a la generación inmediatamente anterior, habría de suponer, según se deduce de las palabras de Barral, una renovación en el plano temático hacia un desarrollo de "fuentes temáticas" con mayor "relación con la experiencia concreta, individual y circunstancial de cada poeta", es decir hacia la "poesía de la experiencia", cuyo mayor exponente había sido Luis Cernuda³⁸⁶, y una renovación formal que mirara hacia la "variedad" de la generación del 27. Los mismos rasgos de anquilosamiento de la generación de posguerra eran señalados por Francisco Brines en su respuesta:

Cabría decir qué es lo que rechaza la nueva poesía al leer la mayor parte de la que le precedió: la insuficiencia expresiva (prosaísmo, pobreza de recursos, falta de estructura del poema, etc.), y la limitación temática. En la poesía que ahora bastantes escriben -e incluyo aquí también a los más jóvenes- se intenta reaccionar frente a esto, y hay de nuevo la búsqueda de una tensión expresiva en la que fiar la intensidad del poema, y una ampliación, más libre y audaz, de los temas a cantar (pág. 311).

Valente, que coincidía con Barral y Brines en señalar los "sarpullidos temáticos" y la "incapacidad para la creación de un lenguaje", apuntaba la renovación posible de la poesía en una concepción fundada no en la definición de la poesía como "comunicación", sino como modo de conocimiento (pág. 339-340).

Otros poetas no consideraban que existiera una ruptura radical entre la nueva promoción y la primera generación de posguerra, sino que, aunque pudieran observarse unas diferencias apreciables entre ambas promociones, las dos coincidían en su raíz humanista. De esta manera, Eladio Cabañero escribía:

Se puede decir, a grandes rasgos, que la nueva poesía, o mejor nueva generación, se diferencia poco de la anterior y aun de los poetas del 27 que han venido publicando algunos de su más importantes libros desde la postguerra a estas fechas. (...) Y un aspecto casi general se ofrece: se ha humanizado la poesía. La conquista iniciada por los maestros del 27 que nos acompañan, se consolida. A los jóvenes poetas les guía un afán de solidaridad humana, los problemas existenciales del hombre, y la verdad poética que hacen más suya y buscan más ahincadamente es ser auténticos, sinceros con ellos mismos y con su época (pág. 316).

No adoptaban una posición muy distinta a la de Cabañero aquellos autores que negaban la existencia de una nueva promoción completamente diferente de la anterior, para afirmar que esos poetas nuevos (no la "nueva poesía") continuaban la tendencia humanista de la primera posguerra (Caballero Bonald y Grande) o que su poesía era la consecuencia lógica, dentro del humanismo, de la poesía de la generación anterior (Goytisolo y González). De esta manera, si, tal como ya quedó transcrito, Félix Grande señala el desarrollo de la nueva generación dentro de una gran corriente rehumanizadora que recorre la poesía desde la primera promoción de posguerra (pág. 327), Caballero Bonald negará la existencia de una nueva poesía, puesto que la poesía escrita por los autores más jóvenes no contiene "ninguna específica ruptura de sistema con respecto a la heredada de los años anteriores a la guerra civil" (pág. 313). Y añadirá más adelante: "Si saltamos sobre las "imperiales carroñas" de los esteticismos de la inmediata postguerra, la actual poesía española prolonga en parte una situación vigente hace medio siglo (o más)" (pág. 313). En consecuencia, las diferencias, de estilo, serán menos notorias que las semejanzas, lo que permitirá hablar de una sola tendencia poética desarrollada dentro de la corriente humanizadora. Por su parte, Angel González señalará el enlace de los poetas jóvenes con el grupo de autores agrupados en torno a la revista leonesa *Espadaña*:

En el marco de un período no muy corto, es decir, considerando en su conjunto la poesía española desde el fin de la guerra civil hasta nuestros días, creo que puede hablarse de una nueva poesía a partir de la revelación de los poetas agrupados en torno a la revista Espadaña, de León, y la irrupción (su éxito y la popularidad inmediata justifican la palabra) de la obra de Gabriel Celaya, de Blas de Otero y de José Hierro (pág. 323).

Y José Agustín Goytisolo negará la existencia de una "nueva poesía", puesto que considera "la actual como un desarrollo lógico de la poesía española de postguerra (...), del mismo modo que ésa proviene de la poesía de la generación del 27" (pág. 325).

En resumen, ambas posturas, la que consideraba la existencia de una "nueva poesía" y la que la negaba, coincidían en remarcar la importancia que había tenido para su desarrollo la poesía de la generación inmediatamente anterior y la corriente rehumanizadora que aquélla había desarrollado, su diferencia se fundaba en una percepción de perspectiva que establecía o bien que los rasgos distintivos de la poesía escrita por los más jóvenes no eran lo suficientemente relevantes como para considerar sus obras distintas del desarrollo lógico que la poesía de la primera posguerra hubiera deparado (y deparaba de hecho en el desarrollo de sus poetas), o bien, al contrario, que estas diferencias eran lo suficientemente cuantificables como para plantear una nueva estética.

No obstante esta aceptación por la mayor parte de los autores incluidos en la *Antología* de la corriente rehumanizadora común, algunas miradas atentas comenzaban a vislumbrar en 1967 el camino que habría de recorrer la poesía realmente "nueva" que habrían de escribir (estaban escribiendo) los poetas de la más joven promoción presentada por Batlló: la generación del 68. Si José Manuel Caballero Bonald concluía una de sus respuestas apuntando que "la estética es la ética del porvenir" (pág. 314), Rafael Soto Vergés apuntaba el retorno de una tendencia más esteticista que la que había caracterizado la poesía anterior, una tendencia que intentara "la elaboración estética del documento humano". Pedro Gimferrer veía cómo esta tendencia hacia el esteticismo, tras un abandono de la poesía ética característica de la generación anterior, comenzaba a manifestarse en los libros de sus coetáneos:

Pienso -es conjetura, que creo razonable, y no profecía- que, a juzgar por los primeros síntomas, quizá mi generación vuelva los ojos nuevamente a temas y procedimientos que preocupaciones éticas más urgentes hicieron desoír a algunos en un pasado no muy lejano (pág. 321).

Las "preocupaciones éticas", el concepto moral de la poesía que había caracterizado la obra de los autores de la posguerra entraba ya en descrédito en la nueva generación. El ejemplo de comportamiento, que había conducido la poesía social a lo largo de dos

generaciones, no debía darlo la obra del poeta sino su persona civil.

La tercera cuestión que planteaba Batlló era acerca de las influencias poéticas más o menos contemporáneas que había recibido cada poeta:

3.- A partir de la llamada generación del 98, ¿cuáles crees que han sido los escritores que más han influido en el actual panorama de la poesía española? ¿Cuáles son los que personalmente más te interesan a ti? (pág. 307)

Tal como queda planteada la pregunta parece que la voluntad del antólogo era que los poetas excluyeran a la generación del 98 de entre sus influencias, y, de hecho, así lo hacen tanto Caballero Bonald, como Eladio Cabañero, Joaquín Marco o José Angel Valente. De esta manera el magisterio de la generación del 98, que había resultado tan fundamental para los poetas recogidos en la *Antología consultada*, quedaba desterrado de los "nuevos poetas". Sin embargo, no todos los autores se avinieron a las instrucciones de Batlló. De modo general, puede decirse que en la *Antología de la nueva poesía española* acudimos a la sustitución definitiva del magisterio fundamental de la generación del 98, considerada en conjunto, por el magisterio del grupo de la generación del 27, que ya se apuntaba ligeramente en *Veinte años de poesía española* y en *Poesía social*. Prácticamente todos los autores reconocen el magisterio de los poetas del grupo del 27 en su obra, a excepción, precisamente, de

Gloria Fuertes, cuya inclusión en la *Antología*, como se vio, quedaba poco justificada. Si las opiniones radicales de Gloria Fuertes en defensa de la poesía social ya la distanciaban del grupo central de la *Antología*, al citar sus poetas preferidos, la poetisa madrileña no incluye un solo autor de la generación del 27, lo que contrasta radicalmente con el resto de los poetas antologados; gran parte de los poetas citados por Fuertes, excluidos los más jóvenes, coinciden con aquellos hitos que en su *Poesía social* había establecido De Luis para dicha estética: "Personalmente me interesan: Unamuno, Machado, Vallejo, León Felipe, Blas de Otero, Neruda, Celaya, Hierro, José Angel Valente, M. Mantero, Carlos Sahagún" (pág. 319).

Dentro de la sustitución general del magisterio del 98 por el de los autores del 27, en la *Antología* se acude a la revisión de la influencia de Antonio Machado en la joven poesía. A lo largo de la posguerra el magisterio de la obra machadiana había sido proclamado a los cuatro vientos, llegando a su culminación en los actos celebrados en Collioure en febrero de 1959 y su paralelo en Soria. Precisamente, aquellos actos habían sido en buena parte organizados por los poetas de la generación de los cincuenta como un modo de promocionarse en el ámbito literario. Los actos de 1959, por otra parte, habían reunido en torno a la figura de Machado a autores de las dos generaciones poéticas de posguerra como si de

un solo núcleo se tratara. Incluso podría llegar a decirse que los actos en torno al homenaje a Machado habían señalado el momento culminante de la confluencia estética de las dos generaciones. Paralelamente, como se vio, el magisterio de la obra de Antonio Machado se había elevado a su cima máxima en *Veinte años de poesía española* de la mano de José M^a. Castellet y los poetas de la generación del medio siglo: su ejemplo y sus palabras sobre la poesía futura hacían ver en él a un precursor estético de la nueva poesía.

Ocho años después de los actos de Collioure gran parte de los autores que participaron en ellos matizan la influencia del poeta sevillano; tal como señala José Olivio Jiménez, "el esguince consiste en dar el nombre posiblemente exacto a los sentimientos despertados por Machado y, en consecuencia, a los efectos por él ejercidos: ese nombre es *admiración* más que verdadera influencia"³⁸⁷. Esta matización de que el sentimiento característico de la generación con respecto a la figura de Machado es "admiración" y no "influencia" es la que realiza Carlos Barral en una de sus respuestas: "Casi todos los poetas modernos se pretenden de la familia literaria de Machado. Yo creo que eso es más producto del exceso de admiración y que la influencia de don Antonio es menos de la que se presume" (pág. 309). Joaquín Marco, por su parte, puntualiza que ha sido mayor la influencia del Machado pensador y prosista que la del Machado poeta:

"Todo el mundo habla de la influencia de Antonio Machado. Creo que ha influido más como prosista que como poeta; es decir, que han influido más sus ideas que sus poemas y especialmente su actitud vital, tan admirable" (pág. 331). Y de igual modo opina el poeta más joven recogido en la *Antología*, Pedro Gimferrer: "De Machado creo que influyó más su ejemplo personal que su poesía" (pág. 321).

No obstante, tampoco faltan en la *Antología* las opiniones contrarias que señalan que la influencia de Machado no sólo se da a través de la admiración de su postura vital y de su ejemplo moral, sino que va más allá para convertirse en una influencia tanto ética como estética a la hora de concebir el poema; de esta manera, Angel González escribe:

Por entonces (cuando la generación del 27 entra en el ámbito literario), Antonio Machado había escrito ya gran parte de su obra, pero su influencia no se manifestó hasta muchos años después: una influencia que fue decisiva en las dos últimas décadas, y que se deriva tanto de su forma de abordar los problemas estrictamente poéticos como de su manera de interpretar la realidad y de integrarla en su obra (pág. 324).

Y en un sentido un tanto ambiguo pero que parece coincidir con la opinión de Angel González, Eladio Cabañero escribe: "El poeta que más me importa, no interesa solamente, es Antonio Machado" (pág. 317). Es interesante observar que tanto Cabañero como González, defensores de una influencia profunda no sólo de la

postura ética de Antonio Machado, sino también de su estética poética, coinciden a su vez en defender, como señalé, las posiciones de la "poesía social". Por su parte, tanto Barral como Gimferrer, alejados estéticamente del realismo social, son dos de los autores que relativizan la influencia de Machado.

No sería, pues, exagerado afirmar que la presencia de la figura de Antonio Machado, constante en la poesía de la posguerra y que había llegado a su culminación entre 1959 y 1960, al mismo tiempo que Castellet proclamaba el triunfo del "realismo crítico", e, implícitamente, de la poesía social y muchas veces política, permanecía aún en aquellos autores que defendían la estética social, mientras que declinaba en los poetas que rechazaban abiertamente tal estética en el segundo lustro de los años sesenta. Puede vincularse, sin temor a cometer un grave error de visión, el declive del dominio de la poesía social con el de la influencia de Machado en la poesía española de posguerra, y si, tal como quedó señalado, la crisis de la estética social, iniciada en torno a 1963, no resulta evidente hasta la publicación en 1965 de la *Poesía social* de Leopoldo de Luis, es un año más tarde el que, según la opinión de José Olivio Jiménez, "puede señalarse como el del principio de una reacción a la cual no hay otro medio de calificar que de antimachadiana"³⁸⁸. La voluntad de eliminar todo sentido moral de la poesía, como se vio en

las palabras de Gimferrer, tiene como consecuencia el olvido de aquel poeta, que, según opinaba una parte importante de los autores de la generación del medio siglo, había influido más por su posición ética que por su realización estética.

A la par del magisterio de Antonio Machado, *Veinte años de poesía española* había señalado otro maestro para la generación allí lanzada: Luis Cernuda. Coincidió la obra de Cernuda con la de Machado en un marcado talante ético y moral. Uno de los homenajes-recuperación de Cernuda más interesantes durante la posguerra fue el que realizó en 1955 la revista cordobesa *Cántico*³⁸⁹. Tal como ha señalado Amparo Amorós³⁹⁰, el homenaje no satisfizo en absoluto a Cernuda, pues los poetas de *Cántico* intentaban enlazar con la poesía de corte andalucista, hedonista y sensual³⁹¹ que el sevillano había desarrollado en su escritura de anteguerra y de la que se sentía distante en 1955. En cambio, la óptica que aportaban los poetas de la generación del medio siglo que colaborarían en el siguiente homenaje a Cernuda, preparado por la revista valenciana *La caña gris*³⁹² siete años más tarde, sí coincidía con aquella que el sevillano consideraba más actual en su obra: la desarrollada a partir de *Las nubes*, en la posguerra y el exilio. Tanto Brines al señalar el aspecto moral de la poesía de Cernuda, como Valente al apuntar su inclusión en la tradición de la "poesía meditativa", y Gil de Biedma al señalar su vinculación

con la "poesía de la experiencia", coincidían en considerar la parte más importante de la obra del sevillano, su obra de madurez, aquella iniciada a partir de *Las nubes*, y coincidían, a su vez, en hacer una "lectura predominantemente ética"³⁹³ de dicha poesía.

Es difícil establecer una cronología de la influencia cernudiana en estos poetas, aunque seguramente no pueda llevarse mucho más atrás de 1955. Si bien Gil de Biedma confiesa haber leído la segunda edición de *La realidad y el deseo* durante 1953 no puede señalarse una influencia clara de la obra de Cernuda hasta tres o cuatro años más tarde y habrá que esperar hasta 1958 para que se le dedique el poema "Noches del mes de junio"³⁹⁴. Por su parte, tanto Barral como Brines señalan en sus respuestas a la *Antología* lo reciente de la incorporación de Cernuda a la tradición de la nueva poesía española y Brines remarca aún más, apuntando que ésta se da en la joven promoción principalmente: "este gran poeta se ha incorporado a nuestra tradición poética, señalado principalmente por esta joven promoción" (pág. 312). Así, mientras el magisterio de Machado lo heredaba la generación del 50 de la promoción inmediatamente anterior, Cernuda era un maestro más reciente y propio, pues la escasa difusión de su obra del exilio durante la primera posguerra había impedido un conocimiento profundo del poeta del 27. No es extraño, por lo tanto, que el

magisterio de Cernuda resultara más duradero entre los poetas de la generación del medio siglo.

Por otra parte, diez de los diecisiete poetas (habría que añadir el nombre de Gil de Biedma que, prácticamente, no envió ninguna respuesta a Batlló) recogidos en la *Antología* apuntan el importante influjo de la poesía de Cernuda para el desarrollo de la "nueva poesía", por lo que puede considerarse su magisterio como uno de los más profundos y generales en el núcleo principal de los poetas antologados.

Pero el magisterio de Cernuda no sólo venía a unirse y a superar el que había ejercido Antonio Machado en la generación del medio siglo, sino que, según la opinión de Angel González, venía a sustituir el influjo de otro autor del 27, Vicente Aleixandre: "Hoy, tras su muerte, parece ser Luis Cernuda el que desempeña el influyente papel que hasta hace muy poco, y durante muchos años, estuvo reservado a la obra de Aleixandre" (pág. 324). Y, efectivamente, el papel de guía que había representado Aleixandre durante la posguerra había corrido parejo al de maestro que había desempeñado Machado, y, aunque la amistad uniera al poeta del veintisiete con muchos de los autores del 50, de hecho, su poesía escrita tras la guerra se identificó más con la de la primera generación en su segunda etapa que con la generación del medio siglo, tal como señala Carlos Bousoño³⁹⁵, para pasar, mediados los años sesenta, a guiar la poesía más

joven³⁹⁶. Lo cual hizo que la generación del medio siglo, que respetaba su obra, no se sintiera fuertemente influida por la creación del autor del 27.

Por otra parte, Valente indicaba que el magisterio de Cernuda corría paralelo al de otro gran poeta: el peruano César Vallejo.

Creo que las dos influencias, prácticamente simultáneas, que con más vigor inciden en la actualidad sobre los escritores jóvenes son, desde costados distintos, las de Cernuda y César Vallejo. (pág. 340)

Ya señalé la presencia, escasa pero significativa, que había tenido la figura de Vallejo en la revista leonesa *Espadaña* en tres momentos diferentes desde 1946 hasta su cierre. En 1949 aparecía la primera edición de sus *Poesías completas* (bastante incompletas como han demostrado las siguientes) en Buenos Aires publicada por la editorial Losada y hay que suponer que los primeros ejemplares de dicha edición llegarían a España a comienzo de los años cincuenta. Hasta entonces, e incluso más tarde, tal como señala Félix Grande, Vallejo era un poeta conocido "por tradición oral": "Cuando yo me vine a Madrid, hacia 1957, una tarde, Carlos Sahagún me recitó de memoria varios poemas de Vallejo, varias veces"³⁹⁷. César Vallejo (y junto a él muchas veces Pablo Neruda) era un maestro con la misma fuerza aglutinadora de Cernuda y como tal lo reconocían en la *Antología*: Carlos Barral, Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Angel González,

Goytisolo, Félix Grande, Carlos Sahagún, además del citado Valente. ¿Qué era lo que atraía a la promoción del 50 de la poesía de César Vallejo? Angel González señalaba la capacidad del peruano como "gran desmitificador del lenguaje, de las formas y de la sensibilidad poética" (pág. 324). Sin embargo, será Félix Grande, quien, bajo el impulso lírico del peruano, escribiría su libro *Taranto* como homenaje a Vallejo, el que más puntualmente señale los rasgos que más influyen de su poesía:

La actitud ética de Vallejo y su estética chirriante, los movimientos sísmicos de su filología, los sobresaltos de su conciencia, configuran un todo absolutamente encajable en nuestra situación atómica (...), un todo lírico para el que hoy, que yo sepa, aún no disponemos de herederos³⁹⁸.

Así pues, como en el caso de Cernuda, pero en sentido diferente, Vallejo influía en los poetas del medio siglo tanto por su comportamiento ético, como por el tratamiento estético de sus poemas. Pero, al igual que Machado, el magisterio de Vallejo era algo que a los poetas del 50 les venía de la primera promoción de posguerra. La influencia de Vallejo no se hallaba sólo en los poetas de *España*, sino que, tal como señala Félix Grande, tanto Leopoldo Panero, como Luis Rosales y, posiblemente, también los poetas del 50, descubrieron en él "la cotidianidad en su incorporación a la gran lírica"³⁹⁹, y Blas de Otero, otro de los grandes vallejianos, encontró en él un desgarramiento semejante

al de su "desarraigo". El mismo temple humanista que compartían las dos generaciones de posguerra hallaba un eco común en los versos de Vallejo. Y es posible que el cierto tono narrativo que sustentaba los poemas de carácter más político en el peruano (*España aparta de mí este cáliz*) influyera en los poetas de la posguerra, en torno a los años cincuenta, al elaborar su poesía social.

Junto a la de Vallejo, la poesía de Pablo Neruda aparece constantemente citada en la poéticas de los autores de la *Antología*, aunque menor número de veces. Sin embargo es interesante señalar las preferencias que sienten por el poeta chileno, frente a Vallejo, tanto Claudio Rodríguez como Gimferrer. Evidentemente, el lenguaje fuertemente irracional y su cosmovisión de carácter surrealista habían de ser preferidos por estos poetas.

Otros poetas son menos citados por los autores como modelos. Miguel Hernández, que era uno de los principales precursores de la poesía social, según Leopoldo de Luis, apenas si aparece mencionado tres veces, por Félix Grande, Soto Vergés y Valente. Y Blas de Otero y Gabriel Celaya, los máximos realizadores de aquella estética en la primera poesía de posguerra son citados como influencias por Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Claudio Rodríguez y Vázquez Montalbán. En definitiva, parece evidente que la poesía social estaba ya en una crisis definitiva y aquellos que, hasta hace pocos años, habían

sido maestros en la nueva corriente, eran menos seguidos en la segunda mitad de los años sesenta. No obstante, que un grupo importante de autores de la "nueva poesía" citen a Celaya y Otero implica que ambos autores habían superado notablemente, a través de su elaboración estética, los límites que habían acabado con la estética social.

La cuarta cuestión que planteaba Batlló a sus antologados tenía que ver con la función que podía desarrollar la poesía en una sociedad moderna:

4.- Teóricamente, ¿cuál debía ser la función de la poesía en la actual hora española? En la práctica, ¿cuál es la que realmente desempeña? Si hay contradicción, ¿cuáles son las causas que la producen, en tu opinión? (pág. 307)

Parece ser que la pregunta iba dirigida a lograr una definición de la función social de la poesía o del papel social que la poesía podía desempeñar y, por lo tanto, a cuestionar en qué punto se encontraba la voluntad transformadora que los poetas sociales habían apuntado. Frente al supuesto mayoritarismo que los poetas sociales, en general, habían propuesto para sus obras, la mayor parte de los "nuevos poetas" reconocían el evidente carácter minoritario de la poesía y, por lo tanto, su escasa capacidad transformadora, su escasa "función social". Vázquez Montalbán, por ejemplo, señalaba lacónicamente cuál era, según él, la función de la poesía: "alimentar emocionalmente a dos mil culturizados"

(pág. 342). Evidentemente, el poeta catalán se situaba en un punto de vista muy distante al que se habían tomado los autores que solicitaban un arte para la mayoría. Eladio Cabañero, por su parte, enlazaba esta ausencia de público para la poesía con la producción y el consumo literario: "Los buenos poetas (...) no tienen la culpa de que sus libros no alcancen tiradas que sobrepasen los 600 ejemplares. (...) El problema de la poesía siempre interesó a una minoría" (pág. 317). La "inmensa mayoría" que habían imaginado los poetas sociales en algún momento se veía, pues, muy reducida al hablar de "dos mil culturizados"⁴⁰⁰ y tiradas de 600 ejemplares. Para otros autores, adelantando así ideas que desarrollarían los poetas más jóvenes, si la poesía quería conseguir un auditorio importante habría de recurrir a los medios de comunicación de masas; ellos eran los que tenían realmente el poder de comunicar y los que tenían una verdadera capacidad funcional dentro de la sociedad. Claudio Rodríguez escribe en este sentido: "Los medios de difusión masiva tienen la palabra. Los poetas (los del oficio precisamente, de palabra) hablamos a un auditorio fantasmal" (pág. 333). Y de modo más radical, Joaquín Marco escribía:

La poesía no creo que sirva para otra cosa que para ser leída o cantada con más o menos provecho. En España, como en otros países, pero mayormente, está reducida a minorías muy limitadas. Su audiencia podría ser mayor si el poeta dispusiera de unos elementos de difusión válidos: televisión, periódicos, radio, etc. (pág. 331)

Si la poesía renunciaba a su lema mayoritario, era evidente que, paralelamente, había de renunciar a ejercer toda posible influencia en la sociedad, toda voluntad transformadora y revolucionaria, no sólo testimonial, como quería Batlló en su prólogo, y así, como opina Barral, "toda influencia de la poesía en esa sociedad resultaría indirecta" (pág. 310). De esta manera, el poeta catalán venía a coincidir con la opinión de la más joven generación, en las palabras de Gimferrer: "Si algo ha de influir en la sociedad es la conducta personal del poeta. La poesía influye muy a la larga, muy indirectamente, y ni siquiera es ésta su principal función" (pág. 322).

Por otro lado, una vez negada la posibilidad de una influencia directa de la poesía en la sociedad, dado su carácter minoritario, algunos de los poetas de la *Antología* se planteaban si, precisamente este minoritarismo, no haría también ineficaz la voluntad ética y moralizante que había caracterizado su obra en una etapa anterior, y que aún defendían mayoritariamente en torno a 1965, coincidiendo con una posición que algunos de los autores más jóvenes ya habían adelantado en *Poesía social*; así, Angel González escribía:

En la hora actual, la poesía acentuando sus posibilidades ideológicas, podría desempeñar un papel clarificador y ético -en el más amplio sentido de las palabras-. La contradicción reside en el hecho de que la poesía es un arte demasiado

minoritario hoy, para cumplir esa función (pág. 324).

Ya se vio, por otro lado, cómo Gimferrer criticaba, desde la posición de la poesía más joven, las "preocupaciones éticas más urgentes (...) en un pasado no muy lejano" (pág. 321). Por su parte, Caballero Bonald también criticaba la voluntad ética, ligándola ahora al tipo de escritura realista que había caracterizado la poesía escrita hasta ese momento y con la que se empezaba a romper: "Entre nosotros, y como obligada consecuencia de una acuciante responsabilidad moral, se produjo el consabido error de definir el realismo antes de las obras y no a partir de ellas" (pág. 314). En consecuencia, como puede deducirse de las palabras de Caballero Bonald, el abandono de las posturas éticas, que habían desembocado en el realismo social, arrastraría a su vez el olvido del realismo tal como se había entendido hasta ese momento, algo que ya habían apuntado autores como Gabino Alejandro Carriedo y Angel Crespo en la *Poesía social*. Sin embargo, el abandono de la conciencia ética que la poesía había sostenido hasta ese momento no era algo general en la *Antología de la nueva poesía española* y eran varios los autores que pensaban que todavía ésta podía desarrollar un papel moral en la sociedad, aunque, como señalé anteriormente, desligada relativamente del carácter mayoritario. Carlos Sahagún, por ejemplo, opinaba que la poesía podía desarrollar una función importante dentro de la sociedad:

la de servir de ayuda a otros hombres, expresando sin engaño la realidad colectiva en todos sus aspectos y dando testimonio, al mismo tiempo, de la realidad individual, cuando ésta posea en sí misma capacidad suficiente para guiar a los demás en la inevitable búsqueda de la verdad histórica que es la vida humana (pág. 334-335).

En fin, según Sahagún, la poesía podía realizar un doble papel moralizante, que coincide con el que planteaba la estética social: por un lado expresar la verdad de la realidad colectiva; por otro, expresar la individualidad en cuanto sea modelo ético para la colectividad. El arte, en suma, podía convertirse de esta manera en doblemente edificante, sin olvidar la realidad personal del individuo. No obstante, como el propio poeta indica, no resulta extraño que, en la práctica real, "esta función de la poesía se realice sólo de una manera precaria" (pág. 335).

Las dudas en torno a que la poesía pudiera realizar una función social de carácter ético y moral desembocaban en una actitud, como se vio en el caso de Gimferrer, más centrada en el instrumento lingüístico del poema. Dado que, a causa de su difusión minoritaria, resultaba difícil que el poema pudiera desempeñar una eficaz función dentro de la sociedad, ya fuera ética, moral o colectiva y social, el texto poético podría regresar a sus límites lingüísticos, al lenguaje como único elemento sobre el que podía y debía ejercer su función, tal como opina Valente, retomando en parte ideas de Mallarmé⁴⁰¹:

La poesía ha de restablecer desde la órbita irrenunciable (y no sólo para el lírico) de la experiencia personal la validez de un lenguaje público corrupto o falso. Pues la poesía, cuando es tal, restituye al lenguaje su verdad. He ahí una función radicalmente social del arte. Y otra forma de "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu" (pág. 340).

Por lo tanto, el campo de acción del poema se limitaba de nuevo, como en los años anteriores a cualquier compromiso social y político, al lenguaje. Y si la única función que el poema podía ejercer se centraba en el lenguaje, despreocupándose de todo lo que resultara ajeno al elemento lingüístico y al texto poético, éste, olvidado ya de toda tentación "mayoritaria", habría de oponer a la escritura "más clara", que se había impuesto en los años inmediatamente anteriores de dominio de un sentido ético del arte, una escritura "más pura", que revelara el sentido verdadero "de las palabras de la tribu", la verdadera relación entre lenguaje y realidad, que habría de desembocar en una renovación radical del lenguaje poético. Esta renovación del lenguaje poético era la que apuntaban las opiniones no sólo de Gimferrer, Soto Vergés o Caballero Bonald, como se vio, sino también las de Goytisolo, para quien la sola preocupación ética o social no era suficiente:

Estar bien escrito, tener calidad y saber atraer la atención de los posibles lectores por algo más que por su empeño social y político, como ocurre actualmente, quizá debido a la coacción que sobre la misma se ha ejercido hasta hace poco (pág. 326).

Si la poesía había de establecer la verdadera relación entre el lenguaje y la realidad, es evidente que se revelaba como un nuevo modo de conocimiento. De esta manera, la concepción de la poesía como modo de conocimiento adquiriría una nueva dimensión que habría de resultar definitiva para el desarrollo de la poesía española a partir de esos momentos. Desaparecido prácticamente el mayoritarismo social y venido a menos el *eticismo* promulgado años atrás, el único vínculo de unión verdaderamente estable que mantenía a la generación del medio siglo como tal, en el segundo lustro de los años sesenta, era su concepción de la poesía como un modo insustituible de conocimiento de la realidad; algo que los había unido desde los primeros años cincuenta y que, en un desarrollo lógico de tal concepción poética, había de acercarlos a la nueva generación, a la que dicho desarrollo allanaba el camino. Son varios los autores que, en la *Antología*, bien señalando la función de la poesía o bien respondiendo a la última pregunta, sobre su particular escritura, se expresan a favor de la poesía como un modo válido de conocimiento, al que añaden otros elementos. Así, Francisco Brines se declara partidario de "aquella poesía que se ejercita con afán de conocimiento, y aquella que hace revivir la pasión de la vida" (pág. 312), señalando otra vertiente, de carácter vitalista, importante en su obra. Para Caballero Bonald, el conocimiento poético va unido a una voluntad crítica: "El

acto de escribir supone para mí un trabajo de aproximación crítica al conocimiento de la realidad y también una forma de resistencia frente al medio que me condiciona" (pág. 315). Del mismo modo, Eladio Cabañero ve en la poesía "una forma de conocimiento, consuelo y protesta" (pág. 318). El modo de conocer de la poesía para Claudio Rodríguez se aproxima, en cierto modo, al que intuía Valente:

Quizá la poesía no consiste en definiciones sino en aventuras. En la aventura de la experiencia expresada. Lo que no quiere decir irracionalidad sino investigación, invención, en el sentido etimológico de esta palabra de descubrimiento, sorpresa (pág. 333).

En el mismo sentido, Rafael Soto Vergés une el conocimiento poético a la experiencia personal, a la experiencia del ser, en una voluntad de hallar el sentido de la evolución de ese ser que es el poeta mismo; así, ve su poesía como "una maduración del sentimiento del misterio, del desconocimiento de la ruta del ser" (pág. 338). Para concluir, en una concepción de aventura del ser a través del lenguaje pareja a la que expusiera Rodríguez: "Finalmente, pienso que igual que la filosofía, la poesía es la más alta aventura del ser y su lenguaje" (pág. 338). En una visión semejante de la poesía como conocimiento, como aventura, se situaba, como apunté, José Angel Valente: "busco en la poesía su raíz de conocimiento de aventura o gran salida hacia la realidad no expresada o incluso ocultada" (pág. 339-340).

Se trataba, evidentemente, en estos tres autores, de un modo de conocimiento que trascendía el modo lógico-racional y que venía a enlazar con el conocimiento místico; con él coincide, como ha señalado Valente, en la búsqueda de la palabra anterior a la intelección:

La palabra de la locura y la palabra de la poesía coinciden en este extremo. La primera suspende el orden codificado del *intelligere*; la segunda es anterior a él. Ambas transgreden el orden inmediato de las significaciones, la convención sobre la que también el orden del discurso se cristaliza. Nos cristaliza. Así pues, con respecto al orden de las significaciones, ambas palabras tienen un elemento común: la inocencia. Poesía y locura nos restituyen la inocencia del lenguaje. (...)

Por eso, el místico, es decir el hombre cuya experiencia se produce en el extremo límite de lo religioso, ha tenido siempre una noción propia del funcionamiento de esa palabra, en la que -para retomar la cita inicial de Mallarmé- lenguaje y verbo nunca podrán confundirse⁴⁰².

Este modo de conocimiento poético enlazaba a su vez, a través de la mística, con los inicios de la *modernidad* poética⁴⁰³ y facilitaba y se incorporaba a la renovación literaria que había de llevarse a cabo en aquellos años.

Parafraseando a José Olivio Jiménez⁴⁰⁴, puede decirse que la concepción de la poesía como modo de conocimiento es lo que señala la orientación poética de la promoción del medio siglo, mientras que la "pasión de vida" en Brines, la voluntad crítica en Caballero Bonald y en Cabañero, y el espíritu de aventura en busca del modo verdadero de la existencia en Soto Vergés, Rodríguez o Valente, apuntan hacia la particular tendencia de cada grupo dentro de la generación. Lo importante es señalar

cómo, frente a lo que unos años antes ocurría, ninguno de los poetas incluidos en la *Antología de la nueva poesía española* (excepción hecha de Gloria Fuertes) defiende la concepción de poesía como modo de comunicación; el paso de los años ha unificado los criterios generacionales limando las diferencias, entre otras, las de Cabañero y González, que defendían tal concepción en *Poesía última*.

Por otra parte, una poesía que comenzaba a huir ya de la voluntad ética y moralizadora y que establecía su problemática en el análisis de la verdadera relación entre lenguaje y realidad había de promover una renovación del lenguaje poético marcadamente formalista, como lo apuntaban Caballero Bonald y Gimferrer, y, en consecuencia, de signo contrario al carácter de oposición al formalismo con el que surgieron⁴⁰⁵.

En resumen, puede decirse que en la *Antología de la nueva poesía española* acudimos a un radical replanteamiento, en un nivel teórico, de los presupuestos que habían sustentado el desarrollo de la poesía de la generación del medio siglo hasta esos años aproximadamente; replanteamiento que apenas halla, salvo en casos contados, una materialización práctica en poemas dentro del estilo renovador en la *Antología*. Las opiniones de los poetas, en cierta contradicción con el desarrollo de su poesía hasta esos momentos (quizá unos años atrás), reflejan una voluntad de superar algunos de los rasgos que habían caracterizado su obra. El rechazo

de la poesía social es algo general en la opinión de los poetas antologados, así como las dudas, dado el carácter minoritario, sobre la posibilidad de que la poesía pueda desarrollar una eficaz función social e incluso un eficaz papel moralizante y ético. El abandono de estos presupuestos derivados, en general, de una clara voluntad ética, lleva a plantear un "ensimismamiento" del poema, que sólo atenderá a sus relaciones de lenguaje. Por otro lado, la concepción de la poesía como un modo eficaz de conocimiento, que servirá de vínculo generacional, una vez desaparecidos los presupuestos éticos, unida a ese "ensimismamiento" del poema propiciará una renovación profunda del lenguaje poético de signo fundamentalmente formalista, que algunos de los poetas recogidos en esta antología sólo plantearán a un nivel teórico y que, en general, llevarán a cabo (estaban llevando a cabo) los poetas más jóvenes de la generación de 1968.

Las últimas derivaciones de la estética realista en la generación del 68: algunos ejemplos. La renovación estética de los sesenta desde las posiciones derivadas de la estética realista

El discurso teórico sobre la estética social-realista entra en crisis en torno a 1962 y 1963 y cae en franco retroceso a partir de 1965, cuando se publica la

antología de Leopoldo de Luis. Es entre 1950 y 1965 cuando se editan la mayor parte de los libros adscritos a una estética decididamente social, pero, pese a la crisis de dicha estética, aún entre 1965 y 1973 se publican, como ha indicado Lechner, algunos poemarios, aunque realmente son los menos, inscritos dentro de dicha estética⁴⁰⁶. Es evidente que una escuela que había dominado el panorama poético durante más de quince años no podía desaparecer sin dejar vestigios y continuación en los poemarios de los más jóvenes autores. Muchos de éstos se habían formado y habían empezado a escribir sus primeros poemas dentro de la estética social-realista y aunque posteriormente imprimieran un cambio radical en sus obras, lo cierto es que las huellas de tal estética habían marcado sus primeras producciones.

Por otra parte, tampoco han de considerarse estas producciones que trataré aquí como adscritas a una concepción rígida de la poesía social. La progresiva renovación estética que se produce en el ámbito literario español desde los primeros años sesenta, de la que son partícipes la mayor parte de los poetas *realmente vivos* en aquel momento, otorga a las obras con cierto tono social un carácter diferente al que había tenido dicha estética en los años inmediatamente anteriores. Puede decirse que la estética del compromiso, tal como es desarrollada por parte de los autores más jóvenes a lo largo de los años sesenta, implica un nuevo estadio,

radicalmente diferente al inmediatamente anterior, pero que mantiene una serie de preocupaciones temáticas y de modos expresivos que vincula tales libros con dicha estética o, al menos, con una derivación simplemente realista de aquélla.

Fue seguramente la revista leonesa *Claraboya* el primer órgano de la joven poesía en reaccionar radicalmente contra la dicotomía establecida para la creación de la primera posguerra entre poesía social y poesía intimista. Desde el editorial de su primer número, aparecido en septiembre de 1963, declaraban sus redactores su voluntad de superar dicha dicotomía empobrecedora:

De la posguerra para acá aparecieron, como se sabe, dos tendencias hasta hoy mismo vigentes. De un lado el poeta social. De otro el intimista. Todo esto de poetas sociales e intimistas acogidos a uno u otro partido ⁴⁰⁷ nada ha dado a ganar a nuestra literatura.

Y los ataques contra la poesía social, tal como había sido entendida durante los primeros años de la posguerra, se suceden en los primeros números de la revista:

Hasta hoy el modo más frecuente de comprometerse literariamente en España era hacer poesía social. Y hasta hoy también, y salvando ligeras excepciones que el poeta, por hombre, ha salvado, se ha hecho nada más retórica de lo social (pág. 37).

En definitiva, el rechazo de la estética social, y también de la intimista, tal como había sido entendida por la primera generación de posguerra, lleva pronto a

los poetas de *Claraboya* a enlazar con la práctica poética que llevan a cabo los autores de la generación del medio siglo:

Aparecen hacia el año 55 otra serie de poetas más preparados y conscientes. Con el pie todavía sobre la generación anterior, se asoman a Europa, la Europa poética pasada, se asoman también, y esto sí que es importante a la realidad mundial, al grado de desarrollo de las disciplinas más humanas, tales como sociología, economía, ciencia positiva (...). Logran dar a la poesía mayor alcance haciéndola más simple. No es que purifiquen el lenguaje anterior. Es que el poema entero se planteó al hilo de fenómenos que de por sí dan por purificado ya el lenguaje. El poeta va adentrándose en el conocimiento de la realidad y va alentando con tal perforación la marcha del Universo (pág. 39).

Así, los poetas de *Claraboya* comparten con los autores de la generación del medio siglo no sólo una progresiva purificación del lenguaje, paralela a una depuración de la anécdota poética, sino también una concepción de la poesía y de la palabra poética como un modo de conocimiento insustituible de la realidad. Pero la concepción del conocimiento que tienen los autores de *Claraboya* se encuentra plenamente ligada a un vitalismo y a un humanismo profundos, por los que el conocimiento poético sólo puede entenderse como captación de la vida en su pleno flujo:

Mas si hay otro conocer que lo efectúa el hombre en vivo y no la inteligencia sola, goza el poema de una prerrogativa negada a la ciencia y que paradójicamente es la "vividura" tal. Mas si tal captación espontánea del flujo vital define el ser poético, ¿nos será lícito hablar del conocimiento como su carácter esencial y aún más, exclusivo? Creemos que no (pág. 41).

La concepción de la poesía como conocimiento y como captación del flujo vital vinculaba la estética de *Claraboya* con la de los poetas de la generación del medio siglo. Un profundo humanismo, que empapa toda la existencia de la revista, y una decidida aspiración a lograr una expresión sincera, enlazan estéticamente a los poetas de *Claraboya* con aquellos autores que en el segundo lustro de los años cuarenta dirigieron también en León *Espadaña*. Su voluntad de situar el poema en el eje mismo del discurrir vital, de hacer que forme parte de la realidad misma que se quiere conocer y recoger, lleva a los autores leoneses a enlazar directamente con la poesía de la acción de Bertolt Brecht:

Hace cuarenta años que Brecht inició la instalación de la poesía en la acción. Dicho de otra manera: que la acción (el más breve acto físico o la guerra mundial) entró a llenar la totalidad de su espacio poético desplazando significaciones imaginarias (pág. 44).

De esta manera, la poesía de *Claraboya*, siguiendo los pasos de Brecht, se establecía como la búsqueda de una adecuación entre la realidad externa y la realidad poética, en un desarrollo más avanzado del realismo crítico, que beberá también del cine de Antonioni (pág. 46). En consecuencia, fundan su nuevo realismo sobre una praxis dialéctica que nace del cuestionamiento de los logros de la poesía social inmediatamente anterior:

Los poetas llamados sociales en España olvidaron este carácter dialéctico de la praxis y convirtieron sus poemas -y ya no hablamos de los tremendistas- en condiciones deformadas, que entendían la relación arte-circunstancias históricas como una relación mecánica y externa. (...) La poesía social debe ser superada precisamente por su carácter no-social, porque excluye la relación dialéctica sujeto-objeto, creador-situación concreta en su totalidad (pág. 29).

Por el contrario, la poesía dialéctica que propugna *Claraboya* se sitúa como el resultado de una relación constante entre poema y realidad representada, entre poeta y objeto creado, asegurando así la adecuación automática de los modos expresivos a la realidad circundante.

Evidentemente, esta concepción de la poesía que desarrolla *Claraboya* en sus cinco años de existencia se sitúa, pese a la crítica que lleva a cabo del realismo social anterior, como una continuación reformada de éste. Tal como señala Antonio Domínguez Rey, la poesía dialéctica y el realismo crítico, con su fundamento en el narrativismo y en el objetivismo, propuestos por los poetas leoneses, no son sino el resultado de la revisión de la estética social inmediatamente anterior, adecuada a las nuevas circunstancias:

Retoman, pues, el método rechazado, una vez sometido a revisión y pulimiento. La estructura narrativa fue la vértebra del poema social precedente. (...) Cuando *Claraboya* exige una adecuación creativa al referente actual de la sociedad, está mencionando el método crítico histórico de sus predecesores⁴⁰⁸.

De esta manera, no resulta extraño que al presentar una antología de la poesía más joven en el n° 12 de la revista, Martín Vilumara (seudónimo de José Batlló) señale en una parte importante de los poetas antologados "el cultivo de una praxis abiertamente revolucionaria en su sentido más auténtico: social y políticamente" (pág. 44), que vendría a coincidir con el mismo sentido revolucionario que tenía la poesía social inmediatamente anterior, y al apuntar los rasgos comunes que caracterizan a estos autores escriba:

Hay un empeño común, el de reconvertir la expresión poética en algo operante, popular no en un sentido cuantitativo, sino en una voluntad más o menos clara y libremente expresada. Esta operancia podría ser la de conformar una sensibilidad colectiva que posibilitara un frente común en la consecución de un fin determinado: una sociedad sin clases ni discriminaciones raciales, regionales o nacionales de tipo alguno, basada en la libertad del individuo dentro de un orden regulado por el respeto a los derechos naturales y humanos (pág. 43-44).

Es decir, según Vilumara, los poetas por él reunidos en la selección de *Claraboya* conciben el poema, como quería Celaya, como un instrumento mayoritario y popular de transformación del mundo, de la sociedad circundante y, de ahí, precisamente su capacidad "operante". Cuando a comienzos de 1967, José Angel Lubina (seudónimo de Agustín Delgado) prologa el n° 13 de *Claraboya* y prepare el lanzamiento de los poetas redactores de la revista bajo el nombre de *Grupo 66*, señalará también una

semejante vinculación con algunos de los rasgos más característicos de la estética social anterior:

A treinta años de la Guerra Civil, se fragua a golpes de realidad objetiva, este *Grupo 66*. Como características generales del mismo, la vuelta a la realidad, la introducción de métodos más inteligentes para su captación, el contacto con todos los movimientos importantes del mundo, la apertura de temas, la voluntad de objetivizar la materia poética hasta convertirla en vehículo apto para expresar modos de vida (nº 13, pág. 5).

Así pues, el grupo de poetas de *Claraboya* se caracteriza por una ampliación de los estrechos márgenes de la estética social, pero sigue considerando que la captación objetiva de la realidad mediante nuevos modos de aproximación, y su transformación son los objetivos primordiales del poema. Para ello la nueva poesía, propugnada por *Claraboya*, se fundamentará, por un lado, en cuanto a su contenido, en "una voluntad radical de objetivizar (...) zonas de la realidad dispersas y, a primera vista, intocables" (nº 13, pág. 6-7). Por otro lado, el modo de expresión de la nueva poesía será el narrativismo, que también había caracterizado la producción más importante de la poesía social inmediatamente anterior, como he indicado más arriba:

Traen consigo el abandono del canto y el comienzo del relato. Poesía más relatada que exultada será, a buen seguro, la de los miembros de *Claraboya* en el futuro, siguiendo las líneas que se anuncian como verdaderamente renovadoras y creadoras (nº 13, pág. 7).

Por lo tanto, el nuevo rumbo que adquirirá la poesía de corte social-realista, si aún puede seguir llamándosele así, implicará una ampliación considerable tanto de los contenidos, de las zonas de realidad a que atiende, como de los modos expresivos, que, no obstante, continuarán estando fundados en el narrativismo.

Sin lugar a dudas, el poeta más destacado del grupo redactor de *Claraboya* y el que más próximo se encontró durante los años sesenta a esta renovada estética de preocupación social que he venido definiendo, es Agustín Delgado. Aunque Delgado publica varios poemas en *Claraboya* desde 1963, no es hasta 1965 hasta cuando escribe su primer libro, *El silencio*, que será publicado dos años más tarde. En *El silencio*, Delgado acomete el tema de la emigración en Alemania desde una perspectiva crítica que enfrenta dos mundos radicalmente opuestos a través de diversos factores. Este enfrentamiento tiene lugar en dos niveles diferentes: por un lado, en un nivel de enfrentamiento general, se opone el mundo del obrero emigrante al mundo del país receptor; por otro lado, en un nivel particular, es el mismo protagonista poético el que sufre en su propio interior un enfrentamiento personal entre su función como poeta y su labor como obrero, entre el recuerdo y el presente, etc.

Los efectos de la explotación inhumana de la emigración meridional son descritos minuciosamente en estos poemas:

Llegan, notan los ojos
cada vez más duros, no se fían, condimentan
ellos
su propia comida.
Pero son metidos a presión en las máquinas⁴⁰⁹.

Es el mundo del silencio ("Toda la calle / es un desierto de silencio", pág. 28), el silencio del país receptor de los emigrantes, pero también el silencio del sufrimiento del emigrante. Es el mundo de la velocidad, de la producción masiva, simbolizado en el reloj que preside toda la vida cotidiana:

Pero de las once en adelante
la perforadora rebota en las muñecas
y las piernas se hunden.
Desde ahí
es un estacazo en la nuca, un mirar
cada dos minutos el reloj
que no quiere moverse, que se te ríe (pág. 38).

En ese mundo desquiciado de la producción industrial, el hombre aparece descentrado, anulado en la multitud, anulada su personalidad, su exclusividad ("Nunca como un deseo / que saliera exclusivo de su corazón", pág. 45), el hombre aparece arrancado de su ciclo natural de existencia, inserto en un ciclo industrial que le es ajeno, y, en consecuencia, deshumanizado:

Vas y vienes,
trabajas y descansas
pero no sigues el ritmo
de las patatas y los árboles (pág. 33).

En definitiva, al hombre que sufre en ese mundo de explotación continua no le queda nada de su ser natural,

no tiene nada que pueda decir propio, se encuentra completamente abandonado en un mundo que le es extraño:

¿Qué me dices, amor?
¿Qué cuentas, de qué historias me hablas? ¿No
ves
que no tengo hambre,
que no tengo sueño,
que no tengo nada de nada? (pág. 29)

La comunicación le resulta imposible, no sólo por hablar una lengua distinta, sino también porque su mundo y el del país receptor no coinciden, y, en consecuencia, el amor, como forma culminante de comunicación le está negado:

Pero aquí
no hay nada que hacer. Tú y yo
no tenemos el mismo idioma (pág. 46).

Frente al mundo de la producción industrial enfebrecida, frente al mundo del silencio, de la imposibilidad de comunicación, surge el idioma, el lenguaje como único refugio que enlaza con el pasado, con la tierra, con la patria; la charla aparece, así, como un elemento simbólico radicalmente opuesto al silencio:

Si no esta vida
llegaría a desenganchar
todos los arreos. Nos hundiría.
Por eso charlamos todo el día, nos metemos
en los ríos frescos de la patria (pág. 43).

El lenguaje adquiere, de esta manera, una función instrumental: no sólo es un elemento de comunicación, sino también un elemento de recuperación de las propias

raíces, de la memoria colectiva, del mundo de la patria. Pero el lenguaje, a su vez, se convierte en un elemento de resistencia, de negación del silencio, un elemento de enfrentamiento al mundo industrial, y adquiere, así, un sentido revolucionario, como oposición a un sistema social basado en la injusticia y en la desigualdad:

Ahí, extranjero,
en estas casas prefabricadas
es donde tu silencio
está a tiro de muerte. Y como lo sabes
escupes al pasar y te ríes (pág. 52).

El poeta, ante esta situación, no puede permanecer indiferente, su palabra ha de estar comprometida con esa minoría oprimida con la que se identifica, su función ha de ser la de portavoz de dicha minoría. La poesía cobra así una función instrumental: la de ser un elemento que provoque la transformación de ese mundo.

Porque hoy
es tu día. Porque el vino
es tu día. Porque la tierra
tienes tú que darla la vuelta.
Porque la amas. Por eso,
rapsoda,
por eso. Porque la amas (pág. 34).

La voz del poeta ha de denunciar la injusticia social en un sistema fundado en la desigualdad, en el que mientras unos apenas tienen qué comer, otros, los opresores, se hartan:

Mira qué barrigas
y qué carrillos
y qué felicidad

porque te han dejado sin comer (pág. 41).

El poeta no está solo, no habla sólo de sí mismo, de sus preocupaciones, de su intimidad, sino que por su boca habla una multitud de hombres oprimidos, de hombres desgarrados por un sistema social de explotación deshumanizada:

Millones como yo
en el mundo perforan
chapas de acero con el mismo soniquete
penetrante y sordo, de rumores
de latón, de silbos
de automática y millones
bajo estos efectos ocho horas diarias (pág.
44).

En consecuencia, la voz del poeta llama a solidaridad, a hermanamiento con las minorías o mayorías explotadas, y también a la revolución, al cambio de esa situación injusta por una más igualitaria.

Agustín Delgado utiliza en este libro un lenguaje en progresiva depuración de elementos retóricos, un "lenguaje sin pudor", como escribirá Santos Alonso⁴¹⁰, en el que el nivel discursivo pretende mantenerse en el mismo plano que la lengua coloquial, sin establecer ningún elemento que muestre una relevancia, un distanciamiento del habla común. El lenguaje poético se presenta desnudo de cualquier rasgo que pudiera identificarlo como tal e incluso no duda en utilizar muchos de los recursos característicos de la lengua coloquial⁴¹¹, como ya habían hecho los poetas sociales inmediatamente anteriores, para lograr una de sus máximas

aspiraciones, expresadas en un lema de Blas de Otero: "escribo hablando". De esta manera, en estos poemas de Delgado se encuentra una utilización continuada de elementos deícticos que sitúan la acción poética en un espacio y un tiempo determinados; diversos elementos locativos y temporales; la inserción de discursos referidos; etc. El personaje poético no duda en desdoblarse en muchos poemas en un tú cernudiano, que no es un mero referente personal, sino que trata de identificarse con un interlocutor poético mayoritario, que es el tú del grupo oprimido. También es habitual, en su aspiración a eliminar todo elemento grandilocuente del discurso poético, la inserción de giros coloquiales e incluso muchas veces vulgares, que logran aproximar así el poema al tú receptor del texto.

Ya apunté, por otro lado, la intención narrativa de la poesía de *Claraboya*, una intención narrativa que se manifestaba en una voluntad de lograr una serie de poemas "relatados", que desarrollaran un hilo narrativo determinado, a modo de crónica, atentos a la expresión objetiva de la realidad. Estas características pueden verse perfectamente ejemplificadas en los poemas que Delgado recoge en *El silencio*. La misma estructura del libro pone de relieve la linealidad de una crónica poética de la realidad, narrada desde el inicio del día (el primer poema desarrolla de modo novedoso la albada tradicional) hasta su final: "dejamos que la cena / se

enfrié hasta su punto". Diversos elementos temporales, locativos, deícticos, etc., ponen de relieve el entramado narrativo sobre el que se sustentan los poemas de *El silencio*.

Nueve rayas de tiza, escrito en 1966 y publicado en 1968, enlaza ya desde su título con la estética de Bertolt Brecht (*El círculo de tiza caucasiano*), que por aquel tiempo atraía a los poetas de Claraboya y a una gran parte de los autores preocupados en una estética neo-social. Junto a la influencia de Brecht, que se percibe en la concepción moral del arte y la poesía, en la aspiración narrativa del poema y en su inserción como parte de la realidad que recoge, otras influencias importantes son detectables en este nuevo libro. El cine de Antonioni ofrece a los poetas de Claraboya en esta época un modo nuevo de captación de la realidad. Por un lado, la eliminación de toda acción, de todo discurrir narrativo tal como se había entendido en *El silencio*, da origen a un nuevo modo de narrativismo que nace de la percepción de la realidad, de los objetos y de los hechos cotidianos, que cobran así un valor simbólico dentro del desarrollo poético:

El arte de Antonioni es naturalista y dramático. De ahí la eliminación de toda progresión y acción, todo decimononismo. La realidad que le llega a Antonioni es estática, inerte, visual, circunstancial⁴¹².

Un arte así, que trata de elevar los hechos y objetos cotidianos a categoría simbólica, nacerá con una

aspiración objetivista, que será la que se perciba en muchos de los poemas de *Nueve rayas de tiza*, no sólo en "La cantante vista con objetividad", sino también en "Naturaleza muerta":

El ticket con el precio
el vaso de agua
las cerillas
la mancha inmóvil calurosa empedernida
muerta (pág. 78).

Pero del cine de Antonioni, Delgado recoge otra técnica poética que será importante en este segundo libro: la captación fragmentaria de la realidad. En el editorial del nº 9 de *Claraboya* se puede leer a este respecto:

Cuando lo que la realidad ofrece es falta de coherencias, vaguedad, sin hormas. La angustia de Antonioni no le viene de una corriente de pensamiento general o de acción, sino de las cosas mismas⁴¹³.

Es decir, una adecuación del método dialéctico que *Claraboya* propone a la realidad, permitirá que la expresión de ésta, cuando esté carente de coherencia, se pueda realizar a través de una técnica fragmentaria, que no ofrezca una imagen cerrada y total de la realidad percibida, sino una visión abierta, inconclusa y aparentemente carente de razón. Es entonces cuando los objetos empiezan a cobrar su verdadero relieve, cuando percepciones limitadas del espacio real aparecen iluminadas con un carácter revelador y adquieren, así, una calidad simbólica. De esta manera, nace una nueva

forma de narrativismo poético que, fragmentando el hilo de la acción, trata de dar una visión totalizadora de la realidad, insertando distintas perspectivas, planos que discurren en distintos niveles narrativos, distintas voces poéticas, etc. Este modo de nuevo narrativismo, que encuentra ejemplos en "Tout s'habille de mystère" o en "Los interminables automóviles rojos", hallará su pleno desarrollo en los poemas de *Cancionero civil*.

El tono narrativo y la ironía de la poesía de Cesare Pavese o de la obra del exilio de Luis Cernuda, de quien hereda la utilización de un *tú* confesional, empapa muchos de los poemas de *Nueve rayas de tiza* y es claramente perceptible en la primera parte del libro, "Esposas en la noche", donde el poeta investiga su propio pasado e intenta llevar a cabo una crónica de su vida. Los primeros versos de "Diez de agosto" señalan ya el tono recapitulador de estos poemas:

Aquí queda
esta primera parte de tu vida.
Bien poco ha sido (pág. 57).

Tal como ha apuntado Miguel Angel Molinero, *Nueve rayas de tiza* "ensancha la dicción crítica"⁴¹⁴ que Agustín Delgado había desarrollado en *El silencio*. Frente a la unidireccionalidad que la crítica tomaba en aquel libro, dirigida principalmente contra la explotación al emigrante, que ahora ocupa tan sólo una parte de la segunda serie "Maromas muy tensas", el nuevo libro

desarrolla una amplitud de perspectivas críticas mucho mayor, aunque sigue fundando sus pilares sobre el papel liberador que ha de ejercer la palabra poética en una sociedad basada sobre la injusticia y la desigualdad:

La novena raya de tiza
escribió
y eran tan claras las palabras
que todos sabíamos
que eras tú la que dictabas
libertad (pág. 104).

En consecuencia, la función de la poesía no habrá de ser cantar a la belleza, sino lograr un sistema más igualitario, en el que los bienes estén mejor repartidos; así, escribe Delgado en "Soberbia, desnuda":

La nuestra ya no es
una belleza grandiosa.

Las cosas hay que dejarlas
ahí. Han de ser
para todos (pág. 85).

Como en *El silencio*, la voz del poeta no se alza solitaria en un canto ensimismado, sino que en sus versos se oye el grito de los que no tienen voz, la suya es una voz solidaria, hermanada con todos los que luchan por la libertad:

Juré
que ya nunca
cuando una mano de hombre
escribiera en las paredes la palabra libertad
me sentiría solo (pág. 100).

Los maestros del poeta en esta estética liberadora y solidaria serán aquellos que buscaron con sus versos la libertad, aquellos "Como los viejos maestros", que

Contemplaban las aguas
y creían en la libertad
y en las aguas bajaba la libertad (pág. 83).

Y, en consecuencia, el poeta no duda en declararse seguidor de la poesía de Antonio Machado, en "Otra vez más", cuando la obra de éste comenzaba a caer en descrédito entre los más jóvenes creadores. La figura de Machado y su comportamiento ético en los años de la guerra civil había sido el emblema que habían enarbolado los poetas sociales durante la posguerra con un carácter reivindicativo; para Delgado la figura de Machado tiene ese mismo sentido:

Siempre quedan papeles de metralla
encima de alguna mesa.
Pero lo más triste es morir de hambre
y sin chaqueta y lejos de la patria (pág. 93).

Nueve rayas de tiza prosigue en el camino de depuración del lenguaje de cualquier elemento retórico, para lograr una expresión directa, próxima a la lengua coloquial, que se adapte al retrato de la realidad que pretende ofrecer. La investigación en los nuevos caminos de un narrativismo de carácter fragmentario, en la consecución de una poesía objetivada y las múltiples perspectivas de atención crítica (la infancia, la emigración, el amor, etc.) que desarrollan los poemas,

son las aportaciones más características que logra este nuevo libro, que anuncia ya un cambio estético, aunque dentro de la voluntad crítica y del tono realista, en la poesía de Delgado.

Desde su mismo título *Cancionero civil*, escrito en 1967 y publicado en 1970, se vincula a la literatura popular medieval, a su tono muchas veces moralizante y a su voluntad crítica. Un cambio de perspectiva fundamental se ha producido en la visión crítica de Agustín Delgado en este poemario. En este *cancionero* no se trata de defender a las minorías oprimidas o de luchar por la libertad y por la democracia, ni los protagonistas de los poemas son los emigrantes explotados o los obreros industriales, sino que, al contrario, son las clases dirigentes, la burguesía adinerada, la aristocracia, el colonialismo americano, los militares, etc., los que se colocan en el punto de mira de los poemas de Delgado. De ahí, precisamente, nace la radical y corrosiva ironía que inunda todos los versos de este libro, puesto que lo que se intenta, en una concepción de la poesía social que ya había desarrollado Jaime Gil de Biedma⁴¹⁵, no es cantar las glorias del proletariado, sino criticar los fundamentos sobre los que se alzan las clases dirigentes, desmontar los cimientos que sustentan el poder de la clase burguesa, y, de esa manera, facilitar el acceso del proletariado al poder.

La crítica social, el desmonte de los cimientos que sustentan el actual sistema, se inicia en "Aquellos papás si que tenían guasa" con una arremetida directa contra las normas establecidas por la burguesía, contra un comportamiento hipócrita que revela el falso fundamento sobre el que dicha clase se alza. Son "las señoritas / las de San Sebastián sin ir más lejos" ejemplo de un comportamiento que, emplazado en el poema en los primeros años del siglo XX, muestra su completa anacronía, negando así su posible continuación en el presente. En "El tiro de pichón" ese "esplendor" se extiende a una clase burguesa que se siente "élite viva" y que cree que su poder se establece en la historia, es decir, en el pasado, como en el poema anterior:

porque es un hilo tenso y milenario
el que nos ata firmemente
desde la ciudad desde el campo
a la historia (pág. 118).

Una clase social acaudalada ("porque es nuestro / y nuestras son las instalaciones deportivas / y nuestra la libertad") que repite sus costumbres como un ritual para mantenerse viva y dominante, y negar, de esa manera, el futuro:

Estamos todos
y nos bastamos y aceptamos las cosas
y no podemos creer en las palabras
en las insinuaciones sobre el futuro (pág. 119).

"Geografía infinitamente sexual" y "Submarino amarillo es" son una crítica generalizada a las costumbres sociales de la época, atacando desde las mínimas y más timoratas aperturas hacia una libertad sexual plena, hasta la intrascendencia de una nueva filosofía joven que se quedaba tan sólo en una apreciación superficial de la realidad. Son crónicas del cambio social que el fin de la autarquía iba imponiendo en la España de la época, cambio que demostraba que la "España eterna", que se había promulgado durante los años del primer franquismo, se venía abajo y se abría a un mundo nuevo. En este sentido, el contraste radical en una playa turística de la Costa del Sol entre dos turistas norteamericanos y un veraneante español, que se ofrece en el poema "John y Alex", sirve no sólo para criticar el colonialismo cultural y económico norteamericano, sino también el falso desarrollismo que el régimen español promulgaba a cambio de negar una verdadera apertura democrática. "Me largaré a dar voces a Hyde Park" es una crónica de la historia mundial más reciente, al mismo tiempo que una crítica directa contra el poder político del gran capital y contra la política internacional desarrollada por los Estados Unidos. De esta manera, ninguno de los pilares sobre los que se funda el sistema social del momento queda sin cuestionar, sin ser objeto de una ironía corrosiva, que alcanza hasta los más pequeños estamentos en su desarrollo.

Como el apólogo medieval, estos poemas del *Cancionero civil* desarrollan una estructura alegórica, que halla su culminación en "El tiro de pichón", donde la sociedad queda representada en una reunión festiva de caza. Como tales alegorías moralizantes, los personajes poéticos y sus acciones se convierten en puras abstracciones representativas no de hechos y personas concretas, sino de grupos y comportamientos sociales. Si en los poemarios anteriores habíamos asistido a una progresiva simbolización de los hechos y objetos cotidianos, ahora este proceso encuentra su culminación en estos poemas.

Son acertadas las opiniones de Antonio Domínguez Rey⁴¹⁶ y de Víctor García de la Concha⁴¹⁷ al señalar, en algunos de los poemas que los autores de *Claraboya* escriben en los últimos años sesenta, y especialmente en los que componen el *Cancionero civil*, de Agustín Delgado, una aproximación a las técnicas, modos expresivos e incluso desarrollos temáticos de algunos de los *seniors* que Castellet incluyó en su antología *Nueve novísimos*. Los seis poemas que componen *Cancionero civil* recuerdan especialmente el tono irónico y crítico que se percibe en *Una educación sentimental* o en *Movimientos sin éxito*, de Manuel Vázquez Montalbán. Por otra parte, los poemas de Delgado desarrollan una serie de técnicas elípticas y de sincopación en una aspiración a crear una narración simultánea, en la que se combinen diversos planos,

distintas perspectivas y voces que, en su fragmentariedad, expongan una visión totalizadora de la realidad. Diversos personajes poéticos se suceden en estos poemas-crónica y sus voces narrativas se intercambian sin ningún tránsito ofreciendo una multiplicidad de perspectivas. En otros casos, es la yuxtaposición de acciones que discurren en diferentes planos, o de tiempos y espacios diferentes, etc., lo que provoca una conjunción de visiones que, con su ruptura del discurso lógico, trata de retratar una realidad sin coherencia, una realidad dispersa. Para lograr una sensación de simultaneidad de acciones, Delgado no duda en eliminar todo signo ortográfico de puntuación, con lo que las distintas oraciones se amalgaman sin ningún tránsito. Los diversos "collages", la inclusión de discursos referidos, la utilización poética de elementos no poéticos, como giros lingüísticos coloquiales e incluso vulgares, etc., son rasgos de una escritura poética que más que desarrollar acciones concretas trata de representar un ambiente social determinado. Otros elementos, como enumeraciones semi-caóticas, enlaces de términos distantes, rupturas sintácticas o enlaces causales no lógicos, tratan de representar una técnica superadora del realismo característico anterior, pero que sigue teniendo a la realidad circundante como su objeto poético. Si muchos de estos elementos aproximan la poesía de Delgado en este *Cancionero civil* a la estética

novísima tal como la había descrito Castellet en su antología de 1970⁴¹⁸, la presencia casi constante de un interlocutor referido y de espacios y tiempos compartidos con él, un archi-lector cómplice que es consciente de la situación social descrita en esos poemas, la abundancia de elementos deícticos, la repetida inclusión de un sujeto en primera persona que se identifica con distintas voces narrativas, la utilización de giros coloquiales, de términos lingüísticos que tratan de eliminar todo registro retórico del poema y de aproximarlos al habla colquial, son rasgos que vinculan estos poemas con el tono poético hallado por los autores de la generación inmediatamente anterior.

En *Aurora Boreal*, escrito entre 1968 y 1969 y publicado en 1971, la preocupación social disminuye sensiblemente hasta disiparse por completo, anunciando el cambio de estilo que se producirá en la poesía de Delgado desde *Espíritu áspero*. Los tonos intimistas que se anunciaban en los libros anteriores se incorporan decididamente a estos poemas otorgando una mayor riqueza de contrastes al poemario, que se superponen al realismo crítico⁴¹⁹; la voz del poeta va perdiendo la voluntad crítica que le había caracterizado anteriormente, perdida la esperanza en el cambio social, y se refugia hastiada en el paisaje íntimo:

Y debe ser muy triste
ser como soy yo

que lo único que quiero es salir de casa una
mañana
y volver muy tarde para que nadie me vea (pág.
147).

Ya no es el poeta que "grita", que denuncia la injusticia
y que intenta socavar los fundamentos de un sistema
basado en la radical desigualdad de los hombres. En
Aurora boreal, la voz del poeta solo puede hablar "En
privado", e incluso ha perdido la capacidad de alzar el
grito contra la injusticia:

Cuando voy a gritar
una mano blanquísima baja lentamente
y me tapa la boca (pág. 155).

Las imágenes de huida se repiten en estos poemas,
conscientes de que la única crítica posible contra el
sistema social establecido es ignorarlo. Así, el poeta,
en un homenaje a Cesare Pavese, se pregunta sobre la
utilidad de la palabra poética:

Para qué entonces
para qué perder el tiempo ahora aquí
escribiendo palabras detrás de otras palabras
para quién para qué
para dónde mirar (pág. 151).

Pero la conciencia crítica, aunque un tanto
desengañada, no ha desaparecido por completo en estos
poemas de *Aurora boreal* y no son extraños los textos que
enlazan muchas veces con temas y modos poéticos
característicos de *Cancionero civil*, sobre todo dentro de
la sección "Sin guitarra". Allí aparecen poemas como
"Relax", "Sirenas" o "Ante todo mucha limpieza" que

recuerdan el tono crítico de libros anteriores. Así, por ejemplo, "Relax" desarrolla una crítica contra los medios de comunicación de masas, que, en lugar de ejercer una función de concienciación social, sólo sirven como un modo de evasión de la realidad y conducen, en consecuencia, a la eliminación de la capacidad crítica en el cuerpo social ante los estímulos opresivos del poder, mostrando una imagen falsa de la realidad:

Hundido en la butaca
la vida está fluyendo
por los dientes de oro de los jóvenes altos
que me traen y me ponen
camisas de color pálido
trajes cruzados largos hasta los pies
zapatos adornados con cadenas de plata (pág. 163).

"Ante todo mucha limpieza" continúa, en la línea de "Aquellos papás sí que tenían guasa", una crítica irónica contra la burguesía, representada esta vez en "los elegantes / de Madrid / las niñas / de Serrano", y su degeneración como clase dominante. En "Sin guitarra", es la voz del poeta identificada con la voz del pueblo la que aparece representada:

Si tu voz pueblo
pueblo mío
se hunde hacia los lodos de la muerte
que sea el vino el cantaor
el hombre
el que la traiga
ronca y rota otra vez
desangrándose en jipío de madre
sobre los lomos bayos de la aurora (pág. 159).

Y en "Sirenas", es la voz solidaria la que aparece haciéndose eco de los oprimidos:

y oigo
el grito de una mujer
y veo
extensiones de tierra inundadas de gritos
y me pregunto
qué se me ha perdido a mí
en mi país (pág. 161).

Una voz semejante de solidaridad mundial es la que se oye, perdida dentro de una historia amorosa, en "Mientras cae la tarde":

mientras tú y yo
cogemos las palabras y las retorcemos el
cuello,
nos cogemos del cuello y recordamos el mar,
otras gentes lejos,
en otros países,
mueren y luchan por el futuro de la libertad
(pág. 175).

El narrativismo y el objetivismo que habían caracterizado la visión crítica e irónica de Delgado en sus libros anteriores, comienzan a desaparecer en *Aurora boreal*. Los elementos fragmentadores se imponen en estos textos, en los que los elementos narrativos desaparecen casi por completo. Si la visión crítica y la ironía de los poemarios anteriores necesitaban una mirada externa, vuelta hacia afuera, hacia la realidad, la aparición del intimismo implicará una mirada interiorizada, una vuelta hacia el interior, que se manifiesta incluso en la construcción del poema, potenciando todos los recursos propios para lograr una mayor intensidad⁴²⁰. Los textos

de "Brumario", la última parte de *Aurora Boreal*, son representativos de este nuevo tono poético que desarrollará la poesía de Delgado a partir de *Espiritu áspero*. Los poemas adelgazan la anécdota narrada hasta suprimirla en muchos casos, se vuelven hacia el centro del texto en un desarrollo casi meramente lingüístico que rehuye la expresión de la realidad exterior, se fundan sobre imágenes sorprendentes, próximas muchas veces al surrealismo, condensan su expresión hasta el máximo, sustituyendo el narrativismo característico de los libros anteriores por una economía absoluta de los elementos del lenguaje. En fin, a partir de "Brumario", los poemas de Agustín Delgado buscan cada vez más el ensimismamiento, el convertirse en meras arquitecturas lingüísticas que nacen independientes de la realidad circundante, que huyen de toda crítica directa de la realidad social, acaso tan sólo latente precisamente en esa negación evasiva, en una evasión hacia el interior, a tratarla.

Uno de los primeros libros publicados dentro de la corriente poética social por un poeta de la más joven generación fue *Libro de las nuevas herramientas*, de José María Álvarez, editado por José Batlló en la colección *El Bardo* en 1964. La publicación de *Libro de las nuevas herramientas*, cuyos poemas habían sido escritos entre 1960 y 1963, dentro de la efervescencia social, hacía augurar la continuación de la estética del realismo crítico en la generación de poetas más jóvenes que

entonces empezaban a aparecer. Así lo subrayaba Luis Mateo Díez al comentar el nuevo libro en la revista *Claraboya*: "La temática de lo social encuentra aquí una nueva voz desnuda, deshilvanada con sencillez, liberada de retóricas innecesarias, sin grandilocuencias"⁴²¹. El libro nacía, tal como ha asegurado años más tarde su autor, con una declarada voluntad política⁴²², y se cimentaba sobre dos fundamentos adscritos a la estética social, como testimoniaban los dos poemas que lo iniciaban: por un lado, una aspiración a la reivindicación social: "Con todas las palabras / de la lucha de clases"⁴²³. Por otro, una voluntad de entroncar con el canto popular, manifiesta en una simplificación formal, como un modo de entrar en contacto directo con el pueblo:

Y al pueblo quédanle
palabras, antiguas
maravillas (pág. XIV).

Sobre estos dos pilares, que justifican una temática social, basada en la crítica del sistema social establecido y en la lucha de clases, y una forma de expresión, que entronca con el canto popular, se va a desarrollar *Libro de las nuevas herramientas*, que significativamente "saluda al trabajador español", como puede leerse en la página final.

Dividido en cinco "libros", *Libro de las nuevas herramientas* desarrolla en cada una de sus partes una

visión distinta de cada una de las "clases proletarias" a que atiende. El primer "libro", con tan sólo dos poemas, lleva a cabo, como se ha visto, la enunciación de las bases temática y formal que va a desarrollar el poemario. El segundo "libro" tiene un carácter misceláneo y en él se unen tanto el canto de raíz popular, como la evocación y la reivindicación social. Los tres libros restantes se centran en el canto a la tierra del autor, el sureste español, y a los problemas de las clases obreras en esta parte del país, dividida entre la ocupación marítima y el trabajo minero. En el tercer libro, Alvarez atiende a la explotación de los trabajadores portuarios y de los marineros y pescadores. El cuarto libro se dedica a cantar las penurias y explotaciones de los mineros. El libro final es una evocación de su tierra desde la lejanía, un canto, nostálgico muchas veces, en el que, no obstante, no falta la denuncia de la explotación social de las clases obreras.

A lo largo de *Libro de las nuevas herramientas*, José María Alvarez procede a una progresiva idealización de los miembros de las clases proletarias, idealización que en buena parte contribuye a la construcción de una nueva épica, en la que el héroe guerrero ha sido sustituido por un nuevo tipo de héroe cotidiano, un héroe que muchas veces no tiene ni tan siquiera apellido, como en "Cantiga escrita en la muerte de un obrero", y que en la mayor parte de las ocasiones lleva una existencia gris,

irrelevante, como el protagonista de "Cantiga triste del estibador":

Puerto de
Cartagena. Fernando
Pérez García, 24
años, estibador, muerto
en su oficio, Marzo
de 1962. Fosa
común, cementerio
de Nuestra Señora, cinta
negra
en su retrato (pág. XXXVI).

El protagonista de estos poemas es un héroe idealizado en sus acciones cotidianas:

El era bueno
así, porque sabía
leer, contar
y hacer tornillos, y era más bueno
aún, cuando esperaba
cambiar el Mundo, y te quería (pág. LXX).

Los personajes poéticos en estos textos responden a un archi-modelo idealizado, abstraído de la realidad, en una crisis estética que afectaba ya a buena parte del realismo social. Es decir, no importa que los hechos narrados y los personajes sean distintos, puesto que sus actos y sus personalidades, en una visión abstraída de la realidad, acaban uniéndose en la construcción de un archipersonaje poético. En esta abstracción idealizada, no es extraño, en el desarrollo de uno de los tópicos de la estética social, que el personaje poético se identifique con la figura de Cristo ("Antonio / después de ser negado / tres veces cada / paga", pág. LXIX) y,

como aquél, haga la partición de un pan simbólico en el hogar familiar:

Y a la noche,
reunida su familia, qué
santidad, pringan
el pan con el aceite,
(...)
mascan
las consabidas mollas
del pan, han repartido
su pan, redondo y familiar, hanse nombrado
por nombre de migaja (pág. XXIX).

La voz del poeta se pone al servicio de estos héroes modernos, es como el anónimo poeta medieval que evocaba las hazañas del guerrero, y así cobra una mera función de transmisor popular en el canto del mismo pueblo, tal como escribe en "Cantiga del pozo y sus labores":

Estas son las historias
que me contaron los obreros
de las minas de La Unión,
y que vengo a contaros.
(...)
Esto es lo que me dijeron de su trabajo.
Esto es lo que me dijeron de su lucha.
Y yo lo escribo en su nombre
para que pase de una en otra
por todas las manos populares (pág. XXXIX y XLII).

Y ¿qué es lo que canta la voz del poeta? En primer lugar, la continua explotación a que estos obreros están sometidos:

Millones de pesetas arrancadas
al suelo, miles
de obreros muertos
para levantar cinco palacios,
para mantener las dinastías
explotadoras (pág. XLI).

Esta explotación está fundada en la desigualdad económica, en la diferencia entre unos obreros pobres y un país rico:

La muerte y la miseria
de los trabajadores. La gran
riqueza de mi país
vengo a contaros (pág. XL).

El poeta no se contenta con denunciar esta explotación, sino que adquiere un papel activo, y más allá de su denuncia viene a anunciar el advenimiento de una revolución, de un cambio radical de la situación explotadora, el advenimiento del proletariado al poder, de ese nuevo héroe moderno que ha venido cantando en sus versos. En este sentido, no es extraño que tres de los cinco libros de que consta este poemario concluyan con una alusión más o menos directa a un cambio revolucionario, a una transformación efectiva de la situación social explotadora:

Pero sucede
que algunos hombres
han puesto en entredicho
la eternidad del hambre.
Sucede que estos hombres,
porque así lo han querido,
van a cambiar el Mundo (pág. XLI).

Así pues, *Libro de las nuevas herramientas* no se detiene en el carácter denunciador de mucha de la poesía social, sobre todo de aquella escrita con anterioridad a 1955-1956, sino que va más allá e, integrándose en una

tendencia de utilización política de la literatura que ya habían desarrollado algunos de los poetas de la generación anterior, anuncia y propugna la revolución social y política que finalice con la situación denunciada. De esta manera, la palabra poética se convierte en un instrumento de lucha, como quería Celaya, y como escribirá Alvarez recordando las palabras del poeta vasco: "Es necesario armar los versos de nuestro tiempo" (pág. LXVI).

Como he señalado, una de las principales funciones del poeta en este libro es la de servir de transmisor de unos contenidos, de unas "historias", al pueblo. La palabra poética, así, se convierte en mero instrumento, no sólo de transmisión de estos contenidos, sino también de cambio, de transformación del sistema explotador. En consecuencia, esta aspiración mayoritaria e instrumental condicionará el modo de emisión del poema, que tratará de aproximarse, como ya apunté, a la voz del pueblo, haciendo que la coincidencia del código permita una comunicación más efectiva. Del canto popular toma Alvarez el verso de arte menor sobre el que se fundamenta la mayor parte de sus poemas, la utilización aleatoria de rimas asonantes romanceadas, la concisión en el decir poético, que muchas veces le lleva a adoptar un estilo epigramático:

Hoy la muerte me viene menos ancha
Digo amasar la sílaba este llanto
declinar en presente la esperanza (pág. LIX).

También tiene una raíz indudablemente popular la repetición de estructuras poéticas a modo de *ritornello*, que aseguran, mediante la reiteración, la transmisión del contenido poético, o la repetición de estructuras sintácticas paralelas en las que los elementos léxicos cambian, con semejante función:

No me digas que son a su manera.
No me digas que siempre serán pobres
No me digas que siempre serás rico (pág. LXV).

A su virtud sencilla, a su forma
de ser, a su pequeña
vegetación, a su entrecejo,
a su ajuar primoroso, al tirachinas,
a su extrañeza extraña con su traje,
a sus voces de ayuno, en su rigor,
a sus tormentas, palo y utensilios,
a su llevar su espalda (pág. XXIX).

En otras ocasiones, la influencia de la poesía de raíz popular se manifiesta en piezas que recrean el espíritu del canto tradicional en poemas de corte popularista o neopopularista, como en la "Cantiga de las mozas en amor" o "Cantiga de bodas para la tierra del sudeste". La influencia de la poesía popular y del romancero tradicional, a través de la poesía social, se manifiesta en la recreación de uno de los tópicos más característicos de esta estética, como es la construcción de poemas a partir de la enumeración de diversas poblaciones de una región; así, en el poemario de Alvarez, se encuentra "Cantiga en el recuerdo de La Mancha" o "Cantiga del cereal":

Madres del Trigo: Tierra
de Campos,
Sahagún, Toro,
Carrión
de los Condes, valle
del Tajo arriba,
Llanos de Urgel,
Extremadura, cuencas
del Duero, Baza
Riberas de Navarra,
Cinco Villas,
Tierra de Pan (pág. XXV).

Tampoco es extraña, en su aspiración de aproximar sus poemas a la voz del pueblo y de hacer efectiva la transmisión de unos contenidos populares, la utilización de muchos de los recursos del habla coloquial, tal como habían hecho los miembros de la generación del 50. Así, en estos poemas de *Libro de las nuevas herramientas* son habituales no sólo giros coloquiales, sino también modos expresivos arcaizantes que tratan de entroncar con la sustancia del habla del pueblo. Pese a que habitualmente la voz poética se expresa a través del yo, no es extraño que en estos poemas aparezca un interlocutor, un personaje interpuesto ("Cantiga en recuerdo del carpintero Juan"), con el que el yo poético entabla un diálogo en el poema. La abundancia de elementos deícticos y referenciales indica la existencia de un interlocutor implícito, con el que el yo poético comparte un marco de referencias comunes, un espacio social común, necesario para que la comunicación, dentro de la estética del realismo social, sea posible. Por otra parte, de acuerdo con uno de los fundamentos formales de la estética

social, la mayor parte de los poemas de *Libro de las nuevas herramientas* se desarrollan como poemas-crónica en forma narrativa, en los que el poeta narra una serie de acontecimientos, hechos, o la vida de algunos personajes. En este sentido, las referencias indicadas a una actitud *narrataria* o meramente transmisora en los diversos textos no vienen sino a subrayar este aspecto.

La aspiración a retratar la realidad circundante y a encontrar una solución futura ante los problemas sociales presentes, hizo que mucha de la poesía del realismo social se proyectara fundamentalmente sobre dos ejes temporales: uno presente y otro futuro. Pero algunos de los poetas que participaban en esta estética comenzaron a construir una poesía de la memoria⁴²⁴, que utilizaba ésta como un artificio estético, permitiendo crear un personaje, un *alter ego* distanciado, espectador de la realidad del poema, ahora recubierta de un hálito evocador. Son los mismos poetas que habían utilizado la literatura como un arma política los que más acentuadamente se inclinan a la creación de un tipo de poesía que se lanza a recobrar el pasado en la construcción poética, a la recuperación a través del tiempo de una experiencia vivida, y adelantan así uno de los caminos renovadores de la poesía española en los primeros años sesenta. El papel de la memoria en la escritura poética ofrecía, de esta manera, por una parte, la posibilidad de evitar la realidad circundante, la

expresión directa de la realidad en el poema, y, por otra, la posibilidad de crear un *alter ego*, un *artificio*, un personaje que viviera una *ficción autobiográfica* en sus poemas, o bien que se identificara con otros personajes históricos, en una recreación de la memoria cultural. Pues bien, esta evocación de la memoria en el poema, esta reconstrucción del recuerdo a través de su proyección en el texto, es la que llevan a cabo, adelantando el tono de una parte importante de la poesía posterior de Alvarez, algunos de los poemas de *Libro de las nuevas herramientas* y en especial aquellos incluidos en la parte final. Sin olvidar las reivindicaciones sociales y políticas, el poeta se lanza a la evocación de su tierra desde la lejanía ("Cantiga que compuso estando lejos", "La villa", "El regreso", etc.), y, junto a esa evocación, la memoria reconstruye su propio pasado, desarrollando una serie de tópicos característicos de la generación de los niños de la guerra; así, pueden verse "Cantiga triste donde refiere en cómo habiendo sufrido...", "Cantiga escrita en el amor de su tierra", "Cantiga muy del poeta donde recuerda", etc. En todos estos poemas, es el recuerdo, la memoria la que, utilizada como *artificio estético*, reconstruye en su evocación una realidad diferente de la circundante, en la que las coordenadas de espacio y tiempo se adelgazan y permiten yuxtaposiciones y superposiciones espacio-temporales, y anuncia, como dije, uno de los caminos que

permitirán una renovación más eficaz de la estética de los años sesenta.

Los primeros libros de José Batlló venían a continuar, en cierto modo, la estética desarrollada por los poetas de la generación del medio siglo. Así, no resulta extraño que en ellos tuviera una cierta cabida y resonancia la temática social, tratada con una renovada forma. En *La señal*, publicado en 1965, pero que recoge poemas escritos entre 1963 y 1964, una serie de textos denuncian, a través de un lenguaje simbólico, la situación social de España y anuncian la *señal* renovadora. Los símbolos aurorales, como expresión de una esperanza próxima, se repiten en estos textos, y, así, el poeta puede escribir:

Pero yo espero,
espero el momento en que el verso
que estalle
no sea un verso aislado,
no sea un rayo de luz,
sino una aurora que rompa
el horizonte de parte a parte⁴²⁵.

Es la voz del poeta que se alza para cantar libremente ("Canciones / que aún pueden / entonarse / libremente", pág. 40), que se enfrenta al silencio continuo ("se callaba, lo callaron / como a tantos", pág. 41) impuesto en un régimen de terror, en el que la tiranía niega el grito y la lucha:

Y cuánto
cuánto se tarda
en salir del sopor de su resaca,

en dominarla con un grito,
con una mirada clara (pág. 48).

Pero ¿qué es lo que grita el poeta? Su grito es un grito de esperanza, un grito de libertad, un "grito de amor" a la patria "arrodillada", como expresan a través de una simbología clara los siguientes versos:

mas que coger a mi patria
de la mano,
incorporarla, y decirle:
la tierra no se arrodilla, se tiende
para ser fecundada (pág. 45).

El poeta no se encuentra solo en esta lucha por la libertad, en este canto esperanzado. Su voz es el eco de otras voces calladas, de las voces del pueblo oprimido, que encuentra en el poeta un abanderado de su causa:

Yo quise contar historias
reales, cosas que vi,
recoger en papel pautado
lo que el pueblo canta (pág. 51).

En consecuencia, el poeta, como ya había hecho Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra*, baja simbólicamente a la calle para unirse al pueblo y entonar junto a él el canto a la esperanza liberadora:

Si yo no fuera tonto
bajaría a la calle,
tendría un sol redondo
que es plato de nadie (pág. 54).

Publicado en 1966, *La mesa puesta*, que recoge poemas escritos entre 1961 y 1966, incluye algunos textos en que se desarrolla una temática social de crítica del sistema

establecido. El poema "El yugo", por ejemplo, construye una alegoría de la dictadura franquista, semejante a la que Jaime Gil de Biedma había escrito en su poema "El arquitrabe", que no teme los nuevos brotes renovadores que aspiran a un cambio radical: "¡Les queda tanto para ser contrincantes serios!"⁴²⁶. Pero la esperanza del cambio, en el fin del sistema social y político que sostenía la dictadura, aún existe aunque no parezca una amenaza considerable para "el yugo": "A través de los ventanales se adivinaba / que algo estaba sucediendo" (pág. 21).

Adscrito a una estética humana y social que se fundamenta en la poesía de César Vallejo, Miguel de Unamuno, Gabriel Celaya, Dámaso Alonso o Vladimir Maiakovski, el poeta canta unido a su pueblo, convencido de que la esperanza se tornará en victoria:

Mis fuerzas son ilimitadas,
porque en esta calle, en este campo, en esta
nube,
yo no estoy solo,
aunque en mi mano goteé también la sangre
de tu inútil muerte, hermano (pág. 52).

Su voz se identifica con la voz de los oprimidos y, así, se propone "gritar por todas las gargantas / impedidas o afónicas" (pág. 53), consciente de que "cualquier esperanza / es insensata" (pág. 53) y de que las palabras no son suficientes para llevar a cabo una lucha efectiva: "Sé que no me bastan las palabras / en estos difíciles tiempos" (pág. 26). Pero la labor del poeta es preparar

con su palabra el advenimiento del cambio esperado, para, cuando éste se produzca, pasar a la acción y estar, en una frase que funcionaba como consigna entre los poetas sociales, "a la altura de las circunstancias": "Cuando llegue el momento sabrá estar / a la altura de las circunstancias" (pág. 55).

"Ternura a escondidas", "A Raimundo Salas" o "Un hombre que conozco" anunciaban ya en *La mesa puesta* un tipo de escritura poética, la del poema-crónica, que habría de desarrollar Batlló en *Tocaron mi corazón*, publicado en 1968. En este libro, la crítica social se integra en el poema como parte de la crónica que desarrolla el texto, una crónica muchas veces fragmentada, en la que se unen varias voces narrativas que adoptan distintas perspectivas en la aspiración de dotar al poema de una representación más efectiva y verdadera de la realidad, en una reconstrucción real del ambiente social de la época. Así, en estos poemas de Batlló, se encuentran referencias a la guerra de Vietnam, al gobierno tory de Inglaterra, al General De Gaulle, a la OAS argelina, etc. y también a la realidad social española, una "historia conocida"⁴²⁷ y compartida con un interlocutor genérico al que unos breves apuntes sirven como referencia para reconstruir la anécdota o el panorama en que se sitúa el poema:

Y comenzaron los planes
(Jaén, Badajoz, Desarrollo Económico y Social).

Y subían los precios y las faldas de las
señoras.
Y bajaban los dividendos
en la estabilización del cincuenta y ocho.
Y todo lo demás es historia conocida (pág. 33).

Y en esa historia conocida y compartida con un interlocutor ideal, que es la historia cotidiana de la España de posguerra, el poeta es, en el desarrollo de un símbolo ya característico en la estética social⁴²⁸, "Uno más en la plaza":

Uno más en la plaza,
lúcidamente humilde,
él deja su vida y su palabra
en el sonoro sonido de su voz mediterránea
(pág. 57).

José M^a. Castellet definía a Manuel Vázquez Montalbán, en su producción poética, como "el primer realista real", por cuanto en sus poemas intentaba "reproducir la densa complejidad de la vida individual y colectiva"⁴²⁹. El poeta ya había dejado clara su ruptura y distanciamiento de la estética social tal como la entendían los autores de las generaciones de posguerra, denunciando su idealismo romántico, alejado de la realidad social que pretendidamente retrataban:

También nosotros hemos *cuantificado* en desmesura grotesca el efecto de la poesía social y esa desmesura ha condicionado su ruina estética, su vejez cultural; porque esa disposición moral a hacer "poesía social" estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal. (...) Esta lucidez da una mayor libertad de creación, posibilita el hecho experimental, carga de realismo a la propia poesía, permite superar el *ridiculismo*: ismo en el que se incurre cuando el poeta confunde su estilográfica

con un proyectil dirigido o su subjetividad con la energía nuclear⁴³⁰.

Vázquez Montalbán se encargó también de negar el supuesto utilitarismo y mayoritarismo de la poesía social: "Creo que la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada. Sospecho que no sirve para nada en ninguna parte"⁴³¹. Su poesía nacía, así, consciente de la ineficacia de una crítica poética tal como se había entendido en la estética social anterior, y planteaba su retrato de la realidad desde una perspectiva completamente distinta a la que habían desarrollado los poetas sociales, una perspectiva que no negaba el experimentalismo y la utilización de un lenguaje fuertemente irracional con una intención crítica⁴³². En definitiva, la poesía de Vázquez Montalbán nacía con una voluntad de crónica y crítica semejante a la que habían desarrollado los poetas de la generación inmediatamente precedente (Angel González y Jaime Gil de Biedma)⁴³³, pero llevando a cabo una profunda renovación formal, en una aspiración a realizar un retrato más ajustado de la sociedad del momento. Crónica objetivada de la sociedad y crítica apasionada de ésta son los dos extremos que condicionan la poesía de Vázquez Montalbán, que se manifiestan en una visión distante y crítica al mismo tiempo que subjetiva y personal, porque la realidad cotidiana que él retrata lleva a partes iguales una medida de experiencia personal y otra de objetividad. En consecuencia, sus poemas se desarrollan como poemas-

crónica, en un lenguaje fuertemente narrativo, que no rehuye el prosaísmo voluntario, en una aspiración a eliminar todo resto de aparente retórica y a aproximarse a la lengua coloquial, ni tampoco la fragmentación, los cambios de plano, la inserción de distintas voces narrativas, el collage, la yuxtaposición de tiempos y de espacios, etc., en una aspiración a lograr una captación más real de la realidad.

Una educación sentimental, que se publica en 1967, pero contiene poemas escritos desde 1962, refleja desde su mismo título este sentido de crónica que adquiere la poesía de Vázquez Montalbán. Se trata de llevar a cabo no una crónica de la sociedad de la época, de ello ya se encargará en *Crónica sentimental de España*, sino una crónica personal. En este libro se conjugan en equilibrio los dos polos característicos de su obra poética: el polo subjetivo y el polo objetivo. De ahí precisamente el carácter indefinido del título: no se trata de la crónica sentimental de un país, sino de una crónica sentimental particular, la de una persona o un grupo de personas, una crónica posible entre muchas. Por otro lado, el título mismo del libro refleja el contraste entre lo objetivo (*crónica*) y lo personal (*sentimental*).

Los poemas de la primera parte, *El libro de los antepasados*, nacen así con una voluntad de crónica narrativa de la posguerra, reproduciendo cuadros característicos de aquel momento histórico desde una

y ante el espejo, bíceps
tríceps con pesas oxidadas, material
deficiente de gimnasio de barrio
mejorar la raza
caro proyecto de prospectos informativos (pág.
44)

Por fin, "In memoriam" está dedicado a una profesora de Historia, en una crítica irónica del sistema educativo franquista, por su evasión de la realidad histórica circundante; una educación que se preocupaba más de los reyes godos y de las glorias pasadas, "una Historia / nada dialéctica", que de la Historia contemporánea y del proletariado: "inútil historia la de mi clase, / por tí y por mí desconocida entonces" (pág. 46).

El lector acude en estos poemas a un desarrollo, a un progresivo crecimiento del personaje poético, paralelo a un desarrollo temporal y de la conciencia crítica de dicho personaje. Si en "Nada quedó de abril" se describe un momento histórico precedente a la guerra civil, en "Conchita Piquer" y "SOE", se hace crónica de la primera posguerra desde una perspectiva infantil, mientras que en "Bíceps, tríceps" y en "In memoriam" la crónica, a la vez más personalizada, se ofrece desde una perspectiva adolescente y juvenil.

El tono social surge en estos poemas desde varias perspectivas distintas. En primer lugar, como ya he señalado, cada poema critica, desde un punto de vista particular, un aspecto del modelo social impuesto por el franquismo durante la posguerra ("Bíceps, tríceps", "In

memoriam"), mientras que en otros poemas el tono crítico se dispersa en la apreciación general de la sociedad, sin atender aspectos particulares ("Conchita Piquer", "SOE"). Por otro lado, la crítica social nace de la selección de los protagonistas de los textos poéticos, de la perspectiva misma adoptada para la crónica. Los protagonistas de estos poemas, así como de muchos otros en la segunda parte del libro ("Ulises", "Las masas corales", etc.), *Una educación sentimental*, son anti-héroes, son los derrotados de una sociedad nacida tras la contienda civil, "mutilados cuerpos de postguerra / incivil" (pág. 37), son los héroes humillados que transitan por "Conchita Piquer"⁴³⁴:

y al anochecer volvían
ellos, algo ofendidos, humillados
sobre todo, nada propensos a caricias
por otra parte ni insinuadas (pág. 38).

La selección misma de estos anti-héroes como muestras de una sociedad con la que el propio poeta no simpatiza implica, tal como ha indicado Joaquín González Muela, una crítica social del sistema que produce tales personajes:

¿Intención de crítica social? Sí, claro (...). Estos anti-héroes de la primera y segunda parte son personajes de cine realista, que nos ofrecen poca cosa con la que podamos simpatizar, porque están tratados sin la menor ternura. Son ruinas de una sociedad que no le gusta nada al autor⁴³⁵.

La voluntad de crear un tono neutro, una aparente objetividad en el relato de la crónica, se torna entonces

un elemento crítico de denuncia más ante la perspectiva adoptada por el poeta en su narración poética. El tono neutro y aparentemente objetivo de los poemas abre en el lector la sospecha de parcialidad en el poeta, convirtiéndose, lejos del lenguaje panfletario de muchos poetas sociales anteriores, en un elemento denunciador del sistema social mucho más efectivo.

Por último, el tono social de los poemas que componen *El libro de los antepasados* y *Una educación sentimental* nace precisamente de uno de los rasgos más característicos de la poesía de Vázquez Montalbán: el equilibrio entre el relato de la experiencia personal y la crónica generacional. Vázquez Montalbán se reconoce como un sujeto inserto en el desarrollo histórico, tal vez víctima de él⁴³⁶, y, en consecuencia, sabe que su historia personal coincide con la historia común de otros miles de personas. En este sentido, su poesía se presenta, tal como quería Pere Gimferrer para *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma⁴³⁷, como el testimonio directo de la experiencia personal y generacional de su autor, una experiencia común de una realidad compartida con otros hombres y mujeres de su misma edad y que se han desenvuelto en el mismo panorama social. El poeta logra así narrar una historia común, y por lo tanto intercambiable, desde una perspectiva personal. Los personajes que discurren por los poemas de Vázquez Montalbán no se identifican con un yo poético único, sino

que el yo remite en la mayoría de los casos a un yo generacional, con el que el personaje poético comparte un marco de referencia común, una experiencia común de la realidad, que permite al poeta establecer un tono coloquial con su interlocutor ficticio. Al mismo tiempo, el poeta trata de integrar al interlocutor en el texto de un modo directo mediante la utilización de la primera persona del plural ("SOE", "Yramín la gótica"), que aúna a protagonista e interlocutor en una misma experiencia, o mediante la utilización de una tercera persona neutra ("Conchita Piquer", "Bíceps, tríceps", "Las masas corales"), en cuya objetivación se integra la experiencia común del interlocutor. Por otro lado, la continua referencia a canciones, anuncios, acontecimientos históricos, hechos de la vida cotidiana, etc., en los diversos poemas, pone de relieve la existencia de un marco de experiencias comunes compartido por el poeta con los interlocutores textuales.

Una educación sentimental desarrolla, en su estructura tripartita, una concepción dialéctica⁴³⁸, por la que la segunda parte, *Una educación sentimental*, se muestra como antítesis de la primera, *El libro de los antepasados*, y la tercera, *Ars amandi*, como síntesis de las dos anteriores. En este sentido, muchos de los poemas de la segunda parte presentan, frente a los anti-héroes de *El libro de los antepasados*, unos personajes contra-heroicos: son los vencedores de la guerra civil, las

clases triunfantes de la nueva sociedad nacida en la posguerra, que fracasan, en cambio, en su existencia cotidiana. Es el caso, por ejemplo, de "El hombre que sabía demasiado", ironización de un personaje hiper-racionalista cuyo comportamiento sin embargo responde a la realidad socio-cultural que pretende superar:

y sus problemas eran el fiel reflejo de un país subdesarrollado que todavía no hizo la revolución liberal (pág. 62).

O el caso de "Françoise Hardy", que interpreta "la canción de una pequeña pequeño-burguesa" (pág. 56), reflejo objetivado del canto del poeta.

Pero el fracaso de estos triunfadores de la sociedad se hace más rotundo en las parcelas más íntimas de su existencia, es decir, en el amor, "la enfermedad del romanticismo" (pág. 49). De esta manera, una parte de los poemas que componen *Una educación sentimental* se alzan como "contrafactum" irónico del tópico amoroso romántico, y desde el amor sometido a la dictadura del reloj, en "Yramín la gótica", hasta el amor negado por el racionalismo en "El hombre que sabía demasiado", se desprende una sola conclusión para la sociedad burguesa:

no,
no es posible el amor, es un sueño
romántico- (pág. 65)

Las clases triunfantes de la sociedad de posguerra, las clases burguesas, encuentran precisamente su fracaso más

íntimo en el amor, y poemas como "El buen amor", "Síntesis" u "Otoño cuarenta", que tanto recuerdan a "Lecciones de buen amor", de Angel González⁴³⁹, satirizan el simulacro amoroso que llevan a cabo dichas clases, "desconciertos / a veces entre matrimonios demasiado / acostumbrados" (pág. 65), que sólo sirve para perpetuar el sistema de poder que las sustenta. El amor verdadero sólo puede nacer en ellas de modo marginal, como una aventura esporádica que devuelva el "misterio más / allá de los labios besados" (pág. 60), como negación del sistema de poder, que ponga en peligro

la célula social fundamental
de la comisión cívica democrático-
matrimonial
de la ambigua zona catalano-mikenico-balear
(pág. 64).

Frente al fracaso del amor en las clases dominantes, las "masas corales", los derrotados, surgen con un nuevo hálito de triunfo, de reivindicación social: si no supieron amar, al menos lo intentaron con esfuerzo.

Amaban demasiado y los domingos
como nosotros (...)
amaron como nosotros bastante mal
pero con más esfuerzo, hicieron el amor
algunos (pág. 68)

Así, surge finalmente "Ulises", anti-héroe derrotado, que participa de muchos de los defectos que se han descrito en los personajes anteriores (hace gimnasia, resuelve complicados problemas de aritmética,...), pero en él se

cumple el verdadero amor que lo ilumina como un modelo idealizado. "Las masas corales" y "Ulises" ponen, así, el contrapunto sentimental a la descarnada ironía de los poemas anteriores y es en ellos, precisamente, donde la reivindicación social se hace más patente.

Ars amandi, la tercera parte de *Una educación sentimental*, nace como síntesis de las dos anteriores, "es la experiencia de uno, el poeta, extendiendo en la carne de su persona la dimensión de la tragedia conjunta, dilatando y concretando lo amargo de una experiencia colectiva"⁴⁴⁰. Mientras *El libro de los antepasados* era el reflejo de la vida colectiva en la experiencia personal, es decir, lo que la experiencia común tenía de personal, y de ahí el tono social de muchos de aquellos poemas, *Ars amandi* expone, a la inversa, el desarrollo de la experiencia amorosa dentro de los condicionantes sociales analizados y criticados en el segundo apartado. Un amor que ha aprendido a existir dentro de una sociedad mercantilista y moderna, que discurre paralelo al sistema social, ignorándolo, porque

el tiempo de amar
hay que ocultarlo a la verdad, a la mentira,
al oscuro ciclo del progreso
y del regreso (pág.
84)

El lenguaje poético se desprende en estos poemas de muchos de los rasgos narrativos que lo habían caracterizado en los apartados anteriores, se cubre de

imágenes irracionales y de un desarrollo surreal. En consecuencia, tanto por el tono como por la temática tratada son estos poemas los que más distantes se encuentran de la estética social⁴⁴¹; su trasfondo crítico, apenas en alguno de ellos, sólo es perceptible a la luz del desarrollo conjunto del libro, de su relación con otros textos.

Bajo el título genérico de *Liquidación de restos de serie* Vázquez Montalbán reunió, al compilar su *Obra poética*, una serie de poemas y textos poéticos en prosa escritos entre 1966 y 1971, dispersos en revistas y antologías y nunca reunidos en forma de libro. Su perspectiva crítica se ha transformado, sus poemas no tratan de realizar una crónica personal de la sociedad española de posguerra, sino que, de un modo irónico, y por lo tanto crítico, su mirada se centra en la sociedad española del desarrollismo neo-capitalista de los años sesenta, fundada en el consumismo desmedido impulsado por la fuerza de la publicidad. Vázquez Montalbán utilizará los mismos recursos publicitarios que utiliza la sociedad consumista para, desviados de su propósito, y por lo tanto ironizados, dotarlos de un carácter crítico de lucha contra el mismo sistema social que potencian. En consecuencia, estos poemas usarán el mismo código que los métodos publicitarios para combatirlos, desviarán su sentido y lo cargarán de una capacidad significativa

distinta y de signo contrario. La denuncia del lenguaje publicitario se lleva a cabo de modo radical:

Porque lo importante no es la lógica del contenido, sino la nueva lógica que se establece entre el contenido y su única verificación: el consensus del mercado (pág. 113).

Utilizado fuera de contexto, el lenguaje publicitario descubre sus propios resortes, acentúa, por un lado, la capacidad de sorpresa en el nuevo contexto en que se sitúa, pero, por otro, pierde esa misma capacidad de sorpresa en su ámbito habitual. Por lo tanto, el poema que utiliza los recursos de la publicidad consumista se transforma en un elemento útil de lucha contra la sociedad desarrollista. Por otra parte, el lenguaje publicitario no precisa de una verificación, no remite a la realidad objetiva, sino que remite a un código de referencias pre-existente y por lo tanto se convierte en un metalenguaje. Su utilización en el poema, al igual que la de los mitos derivados de los *mass media*, adquiere un carácter de lucha contra un mundo alienador⁴⁴², el mismo mundo que, en su contexto propio, esos mismos recursos potencian. Poemas como "¡No corras, papá!" o "Variaciones sobre un 10% de descuento" utilizan continuamente los recursos del lenguaje publicitario en los sentidos que he descrito. El primero de ellos critica de un modo irónico una sociedad fundada en el triunfo, en la consecución del éxito:

la vida
es un conjunto de movimientos hacia el éxito
y usted equivocó su herramienta (pág. 101)

El segundo de los poemas citados cuestiona la sociedad consumista mediante la exageración de sus caracteres definitorios, mostrando la vaciedad que revela el consumo desmedido, que sólo trata de ocultar un sistema sin otros referentes éticos.

La influencia de la publicidad y de los medios de comunicación de masas aparece así en estos poemas de Vázquez Montalbán con un sentido crítico, de denuncia de la sociedad misma que los potencia. De esta manera, los mitos del cine no sirven sino para establecer el contraste entre el mundo en *technicolor* reflejado en la pantalla y la realidad social circundante de *color caqui*, tal como aparece en los primeros versos de "¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!", recogido en *Nueve novísimos*:

El pan era negro o blanco
el aceite verde-lodazal
caquis los recuerdos
Yvonne de Carlo
era el *technicolor*
en su contorno lila destacaba
la boca corazón, el busto corazón
las bragas corazón en la danza
de Sherezade (pág.
124)

Como en los poemas de *Una educación sentimental*, la imposibilidad para el amor es una de las mutilaciones que impone la sociedad moderna al hombre. El consumismo y el desarrollismo imponen sus leyes de mercado incluso al más

íntimo de los sentimientos humanos y el tópico amoroso, tal como alcanzó su formulación para el romanticismo en la novela de Bernardin de Saint-Pierre *Pablo y Virginia*, encuentra su "contrafactum" en el poema homónimo de Vázquez Montalbán, que altera sensiblemente la historia narrada por el escritor francés:

Virginia se casó
con un multimillonario propietario de avioneta
en cambio Pablo eligió el destino de poeta

años después Virginia regresó sola y marxista
en cambio Pablo era ya un perfecto consumista

moraleja: las afinidades nunca son electivas
(pág. 99).

Una ironización semejante sufre Leonor, mujer de Antonio Machado, constituida en ideal de amor puro, que se transforma en los versos de "Arte poética" de modo radical:

mas Leonor cual pequeñísima burguesa
no comprendió al beato progresista
y establecióse de puta francesa (pág. 129)

Ante esa continua corrupción y degeneración a que somete el sistema social al hombre, ante el poder totalitario del sistema establecido, sólo cabe una salida: la marginación, la huida⁴⁴³. "Gauguin" y "Las huidas" ejemplifican en este grupo de poemas la huida, la marginación de la sociedad. Frente a Mallarmé, que huye de la sociedad del momento creando una realidad autónoma en sus poemas, Vázquez Montalbán esgrime la figura de

Paul Gauguin como ejemplo de la huida efectiva del sistema social establecido. De ahí que en el texto no pueda existir entendimiento entre el poeta y el pintor.

Movimientos sin éxito, que se publica en 1970, pero que contiene poemas escritos entre 1962 y 1969, repite la estructura tripartita y la concepción dialéctica sobre las que se había construido *Una educación sentimental*. Sin embargo, al tono narrativo que había caracterizado a los poemas allí incluidos, le sustituye un estilo fragmentario más acomodado a la realidad en continuo cambio que rodea al poeta. El mismo Vázquez Montalbán se encargará de definir este estilo, con palabras tomadas de *La tierra baldía*, de T.S. Eliot, en el poema "Sea side":

inútil escribir con minúscula nuestra Historia
no lo puedes decir ni adivinar, tú sólo conoces
un montón de imágenes rotas sobre el que cae el
sol
la angustia en un puñado de ceniza y el
suicidio
de las gaviotas contra los mares metálicos
(pág. 158)

La fragmentación, el retrato fragmentado de una realidad fragmentada, cobra así pleno sentido como un modo más real de captación de la realidad, en el que tienen cabida modos de expresión irracional; sólo así puede entenderse la cita del teórico marxista Georgy Luckács que abre el libro: "Ahora bien, el irracionalismo es algo más que esto, y algo distinto" (pág. 133). Así, con la técnica fragmentaria y el acceso de rasgos irracionales y surreales a su obra, Vázquez Montalbán logra hacer un

retrato más real de la realidad que el que llevaba a cabo el realismo en esos mismos años. Sus técnicas formales y poéticas se han enriquecido con caracteres que provienen de mundos distintos del realismo para dotarle de un instrumento más preciso de análisis de la realidad. Sin embargo este análisis de la realidad pierde una parte de su sentido crítico, que sólo afecta a algunos casos puntuales.

La crítica social, que aparece de modo disperso y difuso en los poemas de *Movimientos sin éxito*, nace principalmente del desajuste entre el ideal imaginado y la realidad circundante, desajuste que provoca continuamente una sensación de fracaso y frustración, presente en la mayor parte de los poemas, y una voluntad de huida hacia el ideal, jamás realizada. Los primeros versos del poema "Movimientos sin éxito" reflejan perfectamente esta configuración imaginativa en su formulación más ajustada:

Trabajador de sueños, sin embargo
escogió la realidad de un mercante griego
clavado en el océano como un islote
viejo de imposible primavera (pág. 143)

Este desajuste entre realidad e ideal provoca la aparición de un símbolo recurrente en estos poemas: el "buque de nombre extranjero". Este símbolo, que ya aparecía en "Conchita Piquer", tomado de una canción popular de la época, reaparece ahora en una gran parte de los textos de *Movimientos sin éxito*. La espera del buque

extranjero significa la ilusión por algo nuevo que rompa la rutina⁴⁴⁴, pero es también el ideal de un cambio profundo, el retorno de un tiempo feliz, de un pasado recordado y añorado en su plenitud que llena de desencanto la realidad presente, que, incluso, no tiene cabida dentro de esa realidad; por eso Mitia Karamazov se suicida contra el buque extranjero en el poema "El suicidio de Mitia Karamazov":

dime tú
cómo puede aguardar la llegada del buque
de nombre extranjero y al aparecer en la bocana
con todos los cañones en la proa
embarcarse
en una motora abandonada, apuntarla hacia la
quilla
gris que avanza como un hacha y estrellarse
roto cohete de carne y madera (pág. 150)

La primera parte, *Primeros movimientos*, se había iniciado, en "Yramín y el mar", con el desembarco de la mujer amada, nacida, como Venus, de las aguas, con el desembarco del mito ideal en la realidad, sabiendo que el viaje de vuelta resultaría imposible, porque "no vuelve el tiempo / ni las naves" (pág. 137). El apartado se cierra con el suicidio de Mitia Karamazov ante el buque que regresa, porque los ideales no pueden encarnarse en la realidad.

El "buque de nombre extranjero" se transforma en la segunda parte del libro, *Movimientos circunstanciales*, en un "buque fantasma" o también en los "restos de todos los naufragios" que flotan en el puerto de la realidad. Es el

ideal fragmentado, el recuerdo del que sólo quedan unas "imágenes rotas", como las del poema "Sea side", imágenes fragmentarias que sirven para reconstruir el pasado, para reconstruir la memoria y el ideal. *Ultimos movimientos*, la tercera parte del libro, presenta una síntesis de los dos anteriores apartados. La voz del poeta se alza como la memoria del ideal perdido, del pasado olvidado:

Entre holocaustos
de siemprevivas, feroces
los recuerdos de muertos
que sólo yo recuerdo (pág. 161)

El ideal y la realidad se conforman en una misma entidad, en una convivencia apaciguada:

mas nuestras pequeñas voces
empequeñecen las distancias
actuales
son la realidad y el deseo (pág. 162)

La crítica social aparece dispersa en estos textos, diluida en poemas que toman continuos referentes de la realidad internacional del momento ("Movimientos con éxito", "Movimientos sin éxito", etc.), pero que pierden su efectividad (¿acaso pretendieron tenerla?) en esas mismas referencias que tratan de evitar la mención de la realidad española. El sentimiento de frustración del ideal revolucionario empapa estos poemas que abandonan todo intento de crítica directa de la realidad, conscientes de que el sistema del poder podrá absorberla, tal como expresan los versos de "Movimientos sin éxito":

por eso decidió conquistar un país
sin historia con diez voluntarios reclutados
entre la gente más inútil de este mundo

pero en Wall Street les cambiaron las pistolas
por perros calientes y Ginger Ale amargo
hasta que en California les hicieron pruebas
para filmlets publicitarios de pasta de sopa
(pág. 143)

De esta manera, la crítica social se hace más oblicua para evitar la asimilación al sistema, evita la referencia directa a la realidad circundante, que sólo aparecerá como crítica al falso desarrollismo en "The Great Society", convirtiendo su misma evasión, su falta de referencia a la realidad en crítica de ésta. Vázquez Montalbán venía así a coincidir con el planteamiento estético promovido por sus compañeros de grupo y generación, por el que la lucha más efectiva contra el sistema represor establecido no era el enfrentamiento directo contra él, sino su ataque de forma oblicua, ignorándolo⁴⁴⁵.

En *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), Vázquez Montalbán recobra el tono narrativo de crónica sentimental que había desarrollado en *Una educación sentimental*. Ironizando sobre el modelo del "planto" que Jorge Manrique inmortalizaría para la poesía en castellano en las *Coplas a la muerte de su padre*, el poeta barcelonés elimina todo resto de sentimiento trágico y de distanciamiento ennoblecedor para rehacer el

tópico clásico desde una perspectiva pegada a la realidad cotidiana y narrar así la vida de una mujer

en el pobre hormiguero
proletario
de la España de charanga
y pandereta
devota de Belmonte
y de María (pág. 169).

Como en *Una educación sentimental*, la narración de este poema unitario dividido en dos partes nace de la conjugación de la crónica personal con la historia común compartida con otros interlocutores:

pequeña su vida
en el inmenso
recorrido de una historia (pág. 171).

Y, como en el primer libro, el valor de éste surge de la experiencia común que se expresa desde una perspectiva personal. En este sentido, puede decirse que *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* participa de un tono social semejante al de *Una educación sentimental*, desprovisto ahora del carácter radicalmente crítico que definía a aquél, al que sirve de complemento, puesto que es el mismo panorama histórico el que se somete a inventario. La primera parte del poema se inicia con la Restauración y los últimos años del siglo y concluye en las puertas de la guerra civil, con el triunfo de "la moda / de la atlántica / moderna socialdemocracia". La segunda parte del poema se inicia con el estallido de la guerra civil

y, a través de la posguerra, llega hasta los primeros años sesenta.

La referencia a un marco de experiencias comunes, en una historia de la vida cotidiana compartida con un interlocutor ficticio, permite a Vázquez Montalbán la utilización continua de elementos pertenecientes a la lengua coloquial, tal como habían hecho los poetas de la generación del 50, como un modo de rebajar el contenido retórico del texto poético y aproximarlos al lector medio, precisamente a aquel con quien se comparten las experiencias aludidas. Este interlocutor ficticio queda incorporado muchas veces al poema mediante la utilización de la primera persona del plural o mediante una tercera persona que, en su objetivación, resulta integradora.

Como en *Una crónica sentimental*, el sentido crítico de *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* surge de la perspectiva adoptada para la crónica poética personal, del punto de vista que adopta el poeta para realizar su crónica. El personaje poético de estas coplas no es un anti-héroe tan amargado como los que habitaban los poemas del primer libro, pero comparte con aquéllos un cierto carácter antiheroico; es ejemplo "del proletariado industrial" (pág. 187), muestra de los "lisiados de la historia" (pág. 179). La voz del poeta se alza, en consecuencia, por aquellos oprimidos que no tienen voz, es la "voz / del surco proletario" (pág. 185).

La división del extenso poema en dos partes, cuyo eje se sitúa en la guerra civil española, permite establecer una nueva perspectiva crítica en *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*. Frente a la estructura tripartita de sus dos poemarios anteriores, que presentaba la última parte como una síntesis superadora de las anteriores, la estructura dual de estas coplas contrasta el mundo anterior a la contienda civil, idealizado en la primera parte en su culminación en la "socialdemocracia", con la nueva sociedad nacida tras la guerra, una sociedad caracterizada por "la empresa imperial", "la tuberculosis", los "desconchados", "las señoritas de las conferencias", etc. La crítica social surge al enfrentar un modelo social, descrito desde una perspectiva intencionada, con el otro, elevado a categoría ideal aunque sin una voluntad mitificadora. El desdoblamiento memorialista era utilizado, así, de un modo crítico para negar la legitimidad de la realidad circundante.

En *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973), Vázquez Montalbán aborda otro de los temas recurrentes en su poesía, ahora de manera monográfica: el fracaso amoroso. En consecuencia la temática social desaparece ya en este poemario prácticamente por completo, quedando la crítica reducida tan sólo a algunos poemas. La referencia crítica a la realidad se hace de un modo tan indirecto, a través de una serie de referentes tan fuertemente

personalizados que podría decirse que pierde su efectividad, o al menos el modo en que se había concebido ésta en la poesía social anterior. Frente a la inmediatez que otorga el lenguaje coloquial y la referencia a un marco común compartido con un interlocutor ficticio, la fragmentación que domina estos poemas impone una distancia evidente entre el texto y el lector. Por su parte, la referencia a un marco común se adelgaza hasta un punto máximo, en los escasos poemas en que existe, y, en consecuencia, la complicidad con el interlocutor llega a desaparecer casi por completo. De esta manera, sólo para alguien que tenga presente la importancia que en el franquismo tuvo la Plaza de Oriente en las manifestaciones de los adeptos al régimen pre-democrático, cobrarán pleno sentido los siguientes versos, que, por otra parte, eliminado el título, podrían resultar intercambiables con otros que no tuvieran una referencia crítica:

los partidarios del asesinato
dividen el tiempo en toques de queda

el tiempo de silencio es nuestro acantilado
más allá la Historia
aquí
las mantecadas de Astorga
y el beso en la nuca
(pág. 234).

Y lo mismo podría decirse de "¡La policía!", un poema en el que se critican los métodos de la policía franquista; las referencias en él están tan personalizadas y expresas

de un modo tan indirecto y metafórico, que apenas si la crítica se hace patente:

Te ahogo
en la botella verde
verde botella

polilla
eres de mis solapas
tus dentadas manos

mueres
lívica como una médula
en un océano sucio

¡la policía! (pág. 244)

En "Terry me va", Vázquez Montalbán arremete de nuevo contra los medios de comunicación de masas y la publicidad de la sociedad consumista por su papel alienador, en cuanto que ofrece una imagen distorsionada de la realidad, y por su continua creación de falsos mitos despegados de la realidad social circundante.

Así pues, la poesía de Manuel Vázquez Montalbán avanza progresivamente desde *Una educación sentimental* hacia un formalismo que se va desprendiendo de los tonos narrativos, de lo característico de la *crónica*, para, haciendo una formulación más fragmentaria del poema, atender a parcelas más íntimas de la realidad personal, a parcelas de la realidad inasequibles desde el realismo. Consecuentemente, la referencia a la realidad circundante se va transformando paulatinamente en una referencia más indirecta y personalizada, al mismo tiempo que el elemento crítico se adelgaza y se modifica. Consciente de

que el enfrentamiento directo sólo logra fortalecer el sistema de poder, Vázquez Montalbán opta progresivamente, al igual que sus compañeros de grupo y de generación, por una confrontación más oblicua, que, ignorando el sistema, erosione sus propias bases. En consecuencia, su poesía pierde el carácter de inmediatez que había definido a una buena parte de la poesía social, el texto se vuelve hacia sí mismo, y se logra una renovación formal absoluta, un enriquecimiento de las formas de captación de la realidad, que no duda en dar entrada a modos irracionalistas en una voluntad de conseguir una representación más real de la realidad.

La poesía de José Miguel Ullán, partiendo de los presupuestos sociales desarrollados por las generaciones anteriores, lleva a cabo en los años sesenta una profunda renovación formal, reflejada en su *Antología salvaje*⁴⁴⁶, que le llevará hasta el experimentalismo más radical practicado en sus creaciones de los años setenta. La necesidad de atender, en muchos casos con una voluntad crítica, a zonas de la realidad inaprehensibles con las técnicas realistas utilizadas por los poetas anteriores, empuja al poeta salmantino a dar entrada en sus textos a formas que van más allá del conocimiento lógico, que lindan muchas veces con el surrealismo.

En *El jornal* (1965), su primer libro, los breves poemas retoman el mundo rural y costumbrista de la obra de Gabriel y Galán, su tono tradicional e incluso su

lenguaje netamente popular, para establecerse como "contrafactum" irónico y superar así el contexto rural en el que el joven poeta había crecido⁴⁴⁷. Los poemas, recreados sobre los modelos de la copla tradicional y del haikú, no presentan, en cambio, como aquéllos, una anécdota completa narrada en el texto, sino que ofrecen su decantación en unas pocas palabras. La anécdota poética, fragmentada completamente, se desprende de todos los elementos prescindibles para ser abarcada en su más pura esencialidad. Los poemas quedan, así, reducidos en su extensión, concentrados en unas pocas palabras que adquieren, en consecuencia, un significado más profundo que la realidad inmediata que denotan, que el lector tendrá que desentrañar. Es al propio lector a quien le toca reconstruir la anécdota que dio origen al poema a partir de las pocas palabras-clave que el poeta le otorga. La realidad aparece, así, completamente fragmentada y el poeta no le pretende dar una cohesión que supondría una falsificación, sino que la presenta en su plena fragmentariedad:

y qué fuera del pueblo
sin el baile arrimado
del domingo
la multa del alcalde
el recibo del médico
el subsidio del viejo
la extremaunción del cura
las chancas con su escándalo
las patatas viudas
el otoño con siega
o ya veremos? (pág. 132)

El mismo Ullán definirá en el último poema de *El jornal* el fundamento de su técnica elíptica:

podarán la canción
pero las uvas
nos hablarán del mosto
por su baba (pág. 150).

La depuración de la anécdota poética, la elisión de esta anécdota en el texto, sólo dejará unas pocas palabras-clave que, por lo tanto, adquirirán un significado más allá de su propia denotación.

Si la continua fragmentación y depuración de la anécdota poética supone abrir una distancia evidente entre el texto y el lector, el poeta tratará de establecer una vinculación con su interlocutor a través de dos rasgos que enlazan su poesía con la tradición popular. Por un lado, la utilización de un lenguaje netamente popular con referentes populares, a pesar de su uso irónico en estos textos, implica la apelación a un código común con la voluntad de establecer una complicidad con el lector a través de una serie de palabras familiares:

miray chachitas miray
pus vaya babosus
vaya

suben el pan
las migajas
y aquí naide dice na

acullá
qué sinvergüenzas
acullá (pág. 141)

En este sentido, *El jornal* lleva hasta el extremo los presupuestos teóricos esbozados por la poesía social para crear una literatura de raíz profundamente popular⁴⁴⁸ y no solamente populista o mayoritaria. En la misma dirección operarían los continuos referentes populares y rurales que tratan de incorporar la realidad inmediata al texto poético. Lenguaje y referentes remiten directamente a una realidad circundante común sólo trascendida a través de los diversos procesos fragmentadores.

Por otro lado, el "contrafactum" de la copla popular y de la canción tradicional permite la incorporación de estos modelos al desarrollo del poemario en versos de arte menor, predominantes en todo el libro, en un diálogo continuo y consciente con la tradición popular:

Amor,
yo te compraré
un cántaro
cuando venga
el chatarrero
a las fiestas

Pero rómpelo
amor,
cara al invierno (pág. 137).

En *El jornal*, Ullán, tratando de superar a través de la ironía la tradición popular, la recrea, y recreándola, la supera.

Un cierto carácter social adquiere *El jornal* al establecerse el espacio recreado en sus poemas como alegoría de España o, al menos, de una parte de ella, de

la España rural e interior. La progresiva objetivación a que había sido sometido el tema de España en el tratamiento poético y temático de los poetas de la generación del 50, frente a los autores de la inmediata posguerra, encuentra así una nueva perspectiva en el desarrollo alegórico que lleva a cabo Ullán:

voy a atender el macho
espacharé también los dos cochinos
pondré acaso mecio a las gallinas
estercaré una miaja lo del corzo
habrá coito si sábabo
y mañana y mañana...

Oh tiovivo de España,
vuelta y vuelta! (pág. 140)

El mismo año que *El jornal* se publicaba *Amor peninsular*. Nacido de una anécdota amorosa, si bien este libro no añade nada importante al desarrollo de la estética social en la poesía de José Miguel Ullán, debido a su desarrollo temático, sí supone una renovación técnica y formal absoluta, una continuación y radicalización de los modos poéticos adelantados en *El jornal*, a través del "Epílogo" que cierra el poema unitario y lo ilumina desde una perspectiva de conocimiento⁴⁴⁹. La anécdota se ha minimizado en un grado sumo hasta perder toda importancia para el desarrollo del poema; el tono narrativo, característico de una parte importante de los poemas sociales, desaparece, junto a la anécdota poética, para dar cabida a una expresión fragmentaria, que se desarrolla en una sintaxis compleja,

que, bajo el tópico barroco de la *amplificatio*, se complica mediante superposiciones y yuxtaposiciones de diversos elementos, formando así una polifonía absoluta. Las palabras cobran, de esta manera, una autonomía casi total frente a la realidad que designan y el lenguaje acaba creando su propia realidad, dependiente más de la configuración específica de las palabras y de su connotación en asociaciones más o menos sorprendentes e inéditas, que de su propio carácter denotativo.

La depuración de la anécdota poética en *El jornal* había dado como resultado la decantación en el poema de unas pocas palabras-clave a través de las cuales el lector podría recrear la anécdota original. En consecuencia, las palabras adquirirían en el poema una significación más amplia que la de la realidad misma que designaban. Un paso más, en *Amor peninsular*, y las palabras, desplazadas de la realidad, liberadas de su capacidad designativa, independientes de los objetos que designan en el habla común, podían establecer relaciones inéditas, explorar terrenos desconocidos de la realidad a través del lenguaje. La palabra poética se establecía así como un modo insustituible de conocimiento de la realidad, un conocimiento especial⁴⁵⁰ que sólo tiene verificación en el poema, como exponen los versos del "Epílogo" a *Amor peninsular*:

y la agonía
por que brota la vida en este instante
aún ignorado, pero cierto y único

como todo después -que sólo ansía
un resquicio de voz
mucho más nuestra... (pág. 125)

El poema se resolvía como un instrumento incapaz para
recuperar la anécdota vivida:

Es inútil; revienta la tristeza
con dolor de tabique en la mejilla,
no resurge la vida tras la muerte
aunque crezca la sombra (pág. 127)

En consecuencia, su territorio se establecía más allá de
la realidad, que quedaba desplazada del tratamiento
poético, en el terreno del poema en sí; el texto se
ensimismaba, se convertía en su propia realidad y
referente, negando cualquier existencia fuera de sí:

Y la puerta se ha abierto lentamente.
(Ha creído...) Nos alza el entusiasmo.
Pero sólo la sombra del pasillo
la habitación adivinada, el ritmo
de una respiración que no es la suya; y sin
embargo,
sin embargo ama... Tal vez por fin (pág. 127).

Si el poema era el único referente posible para el mismo
poema, cualquier deuda con la realidad quedaba saldada y
el texto, por lo tanto, quedaba completamente abierto a
una renovación formal absoluta, que Ullán emprendería en
Mortaja (1970) y, sobre todo, a partir de *Maniluvios*
(1972).

En cierto modo, *Un humano poder* (1966) venía a
continuar la línea abierta por *El jornal* en el desarrollo
de una serie de temas característicos de la poesía

social, en una formulación renovada. El propio autor explica cómo surgió el libro:

Al término tuve mala conciencia y pagué mi tributo a la llamada poesía social, no por unirme al carro del producto en boga, sino por comunicarme de alguna manera con mis interlocutores más próximos. La experiencia me parece un aleccionador fracaso⁴⁵¹.

Pero *Un humano poder*, aunque abre un pequeño paréntesis en el desarrollo de la poesía de Ullán, no renuncia a muchos de los logros formales conseguidos en *Amor peninsular*, sino que combina el enriquecimiento del lenguaje y su consideración como instrumento de conocimiento con una referencia crítica indirecta a la realidad social del momento. El lenguaje poético cede así una parte de su autonomía para incorporar una referencia a la realidad española.

Poemas como "Un humano poder" o "El hijo de la paz" apenas si revelan, en un desarrollo lingüístico casi completamente autónomo, algún elemento de compromiso social o político con la realidad española. Apenas algunas palabras o sintagmas, que funcionan como símbolos prácticamente lexicalizados por la poesía social anterior, incorporan el compromiso y la referencia a la realidad en textos que muestran un desarrollo de carácter simbólico, plenos de imágenes de raíz irracional: "sin aurora", "tierra con candado ajeno", "combate", "paz", "manos desnudas", etc. La realidad se incorpora, así, al poema no de un modo directo, sino a través de un proceso

de lexicalización previa, a través de una elaboración anterior, que impone, en consecuencia, un distanciamiento consciente en la construcción de una estructura poética autónoma. Más que una alusión directa o la denuncia de la realidad concreta, el poema se elabora con la intención de producir en el lector un sentimiento indefinido de repulsión y crítica ante la realidad circundante, a través de imágenes fragmentarias con una fuerte carga emocional.

La realidad, trascendida y reelaborada desde el plano lingüístico, se incorpora al poema en un desarrollo simbólico. Las palabras funcionan, así, dentro del texto, no por su capacidad designativa, sino en cuanto elementos simbólicos, la mayor parte de ellos reelaborados desde la tradición poética social, que remiten a amplias zonas de significación o a conceptos abstractos. En esta recreación simbólica, el lenguaje no remite directamente a la realidad, sino a un sistema de significaciones previamente establecido y, en cierto modo, se convierte en metalenguaje, preservando la autonomía del texto poético. De esta manera, poemas como "La dádiva" adquieren su plena significación al comprender que términos como "paloma", "balanza", "César", "pan", "fusil", etc., no han de interpretarse como referentes directos de la realidad, sino como elementos simbólicos lexicalizados, en su mayor parte, por la poesía social. Sólo situándose en ese plano de lectura, que adelanta un

paso más en el desarrollo que habían llevado a cabo los poetas sociales anteriores, cobran pleno sentido de protesta versos como los siguientes, que invocan una profunda reforma democrática:

Al César, una paloma.
Al César una balanza.

Al Hombre, todo:
capaz
de dar al César
balanza,
paloma...

y luego,
lo que le quede en las manos
-o sea, cuando la nada-,
en Dios,
en nombre del Hombre
con pan,
fusil
y guitarra (pág. 89).

Estas palabras-símbolo se repiten de poema a poema dentro de *Un humano poder* elaborando un complejo entramado de referentes endógenos, que eleva, como en *El jornal*, a categoría alegórica el desarrollo de muchos de los textos. Poemas como "La dádiva" o "El tronco" sólo pueden interpretarse en su verdadero sentido de protesta social desde una lectura alegórica.

La ironía es otro de los elementos que encuentran una repercusión poética importante en *Un humano poder*. La ironía le permite a Ullán la referencia de un modo indirecto a la realidad social y política española, estableciendo en diversos poemas una distancia crítica, a través de la cual, en un lenguaje menos complejo y de

menores resonancias alógicas e irracionales, establece su protesta. En muchas ocasiones, como en "Lamentaciones de una muchacha yanqui a eso de la medianoche" o "Cancioncilla oriental", el "contrafactum" de la canción, ya sea tradicional o moderna, le sirve para redoblar su ironía en la crítica al sistema social. Así, por ejemplo, la guerra de Vietnam, que se convertiría en uno de los temas recurrentes en los poetas con alguna intención social en la segunda mitad de los años sesenta, es criticada, mediante la reelaboración del modelo de la canción *pop* moderna, triunfante en aquellos años, en "Lamentaciones...":

A Vietnam se fue mi amor.
Ye, ye, ye...
A Vietnam se fue mi amor.

Luchando lleva ya un año.
Ye, ye, ye...
Y solita quedé yo.
Regresa a bailar conmigo,
haz una tregua de amor.
Regresa en paracaídas;
mátame de corazón (pág. 93).

La ironía discurría en estos poemas en dos niveles distintos y complementarios, que permitían la incorporación de la realidad, a través de elementos anecdóticos o de un lenguaje próximo al argot, en muchas ocasiones, de un modo indirecto al poema: por un lado, la ironía afectaba al mismo desarrollo de la anécdota poética; por otro, la ironía surgía en estos poemas de la reelaboración de un modelo poético, tradicional o

popular, preexistente. Este doble planteamiento irónico permitía la referencia, de un modo oblicuo, a la realidad socio-política española en "Cancioncilla oriental":

En un lejano país del sol poniente,
un animal sincero
envejecía.
(Ay, qué pena y qué dolor...)
Todo el pueblo soñaba con un muerto.
Pero, el pobre, tan sólo
envejecía.
(Ay, qué pena y qué dolor...)
En un lejano país del sol poniente.

Mortaja (1970) nace directamente de la experiencia del auto-exilio en Francia que Ullán se impone desde julio de 1966. La palabra poética es concebida como un instrumento de exploración de la realidad proyectada en el pasado, el verso sirve para recuperar una lengua que se identifica con la realidad familiar, con la patria, y se convierte así en un elemento fundamental de supervivencia, para mantener la identidad propia en un país extranjero; como el propio poeta expondrá, en *Mortaja* se intentaba "hacer acopio de un lenguaje de infancia que se me revelaba indispensable para sobrevivir"⁴⁵². En consecuencia, la palabra poética discurre en una doble tensión entre la pérdida de la identidad cultural y la conciencia de una falsa recreación de la realidad, entre la recuperación de una lengua familiar y la invención, desde la nostalgia, de una realidad española inexistente.

La palabra, desprendida en la distancia de la realidad, comienza a adquirir un valor autónomo, se carga de significaciones que le resultan, en cierto modo, ajenas, y la lengua del poeta tiende a alzarse como una expresión independiente. Así lo expresa Ullán recurriendo al conocido verso de Mallarmé en "La tumba de Edgar Poe":

Traicionarás los salmos de tu tribu
enclenque,
la raza azul (girando),
el silbo mágico,
la rueca cenicienta de tu pueblo (pág. 66)

De esta manera, *Mortaja*, confluyendo con la preocupación social de *El jornal* o *Un humano poder*, viene a continuar el proceso de liberación del lenguaje poético que Ullán había iniciado de modo definitivo en *Amor peninsular*. Pero *Mortaja* lleva hasta sus últimas consecuencias las conclusiones que se derivaban de *Amor peninsular*. Cualquier capacidad salvadora de la palabra poética, entendida, tal como la concibieron los poetas sociales, como expresión de una problemática general en una actitud solidaria, o, tal como la entendieron los poetas de la memoria, como exorcización del pasado, es negada de modo absoluto en los versos de "Así habló el guerrillero": "Los salmos no salvarán la especie" (pág. 84). En consecuencia, el terreno de la acción social y política, frente a los poetas sociales, y el terreno de la reconstrucción de la nostalgia, frente a los poetas de la memoria, habrán de establecerse en un espacio, el de la

realidad, completamente distinto al creado por el lenguaje en el poema. La palabra poética creará, así, una realidad completamente independiente, se desprenderá de cualquier actitud comprometida, de cualquier actividad redentora:

La voz es voz
 hiciera
 añicos las palabras redentoras (pág. 85)

Liberada la palabra poética, de esta manera, de su referencia tanto a la realidad social exterior como a la realidad personal, los únicos límites del poema serán aquellos que impongan el lenguaje y la página en blanco, la libertad del poema será absoluta y éste elaborará su propia realidad en la creación del texto. Tal como el propio Ullán escribirá en *Maniluvios* (1972), la creación poética será puro azar:

todo	es	azar		el	papel
y	la	herida	que	lo	habi
ta		mas	necesita	eso	sí
un	raro	candil	--la	sed	453

En consecuencia, Ullán, partiendo de los presupuestos estéticos planteados por los poetas españoles en torno a los primeros años sesenta, desarrolla una evolución poética sin rupturas radicales que le lleva a desterrar de su espacio poético dos preocupaciones que habían presidido la poesía inmediatamente anterior: la solidaridad social y la recuperación del pasado. A partir de una poesía que se

plantea, enlazando con la estética más avanzada de la generación de los cincuenta, como conocimiento de la realidad y como conocimiento personal a través de la palabra poética y de las relaciones inéditas que ésta establece en el espacio del poema, Ullán lleva a cabo, de modo paralelo a sus compañeros de generación, una progresiva depuración del lenguaje, al mismo tiempo que dota a la palabra poética, independiente ya de su referencia a la realidad, de una autonomía y una libertad formal absolutas. Si *Amor peninsular* supone un avance importante en este sentido, *Mortaja* abre ya un camino a una liberación total de la palabra que tendrá sus primeras realizaciones en *Maniluvios* y en los posteriores libros experimentales que Ullán publicará a lo largo de los años setenta.

En resumen, puede decirse que en torno a 1962-1963 aproximadamente se inicia en la poesía española un profundo proceso de renovación estética, del que son partícipes no sólo los poetas más jóvenes, sino todos aquellos autores *realmente vivos*, que viene a cuestionar la tendencia social tal como se había venido desarrollando hasta esos años. Muchos de los jóvenes autores que comienzan a escribir y a publicar en los primeros años de la década de los sesenta, vienen a enlazar con las posturas estéticas sostenidas por los poetas de la generación del medio siglo, continuando incluso con una preocupación social expresa por la

realidad circundante, a la que darán una materialización completamente diferente. Con ellos inician un progresivo proceso de depuración del lenguaje poético de cualquier elemento considerado superfluo y también una depuración de la anécdota poética, que concluirán en una fragmentación absoluta del poema. En muchos de los jóvenes autores que reflejan una preocupación social en sus poemas, puede observarse una progresiva evolución, en diversos grados, desde el poema narrativo, pasando por el poema-crónica y por la crónica alucinada, hasta un tipo de poema que, depurado de todo elemento superfluo, se esgrime como pura abstracción de una anécdota que ha sido cuidadosamente elidida. La depuración de la anécdota poética tenía como resultado la decantación en el poema de unas pocas palabras-clave a través de las cuales el lector debería recrear la anécdota original. Las palabras, así, adquirirían en el poema una significación más amplia que la de la realidad misma que designaban. Tan sólo un paso más en este proceso de depuración y de abstracción, y las palabras, desplazadas de la realidad, liberadas de su capacidad designativa, podían establecer relaciones inéditas, explorar terrenos desconocidos de la realidad a través del lenguaje. En este sentido, la utilización poética del habla coloquial como un modo de eliminación de cualquier elemento retórico del poema, que iniciaron los poetas sociales en los años cincuenta y que continuarán muchos de los autores de la generación del 68

en sus producciones, no es sino un reflejo más, aunque de signo diverso, de ese proceso de depuración del lenguaje señalado.

Junto con el proceso de depuración poética iniciado por los autores de la generación del medio siglo, los jóvenes poetas que comienzan a escribir en los primeros años sesenta, continuando en cierto modo las derivaciones de la estética realista dominante, heredan la concepción, esgrimida por aquéllos, de la poesía como un modo insustituible de conocimiento de la realidad a través de la palabra poética. En este sentido, el poema será considerado como el espacio único donde acontece dicho conocimiento. Las palabras, en consecuencia, a través de asociaciones inéditas podrán iluminar zonas desconocidas de la realidad, podrán aportar un conocimiento más profundo de la realidad desde una perspectiva radicalmente distinta. Si el progresivo proceso de autonomía de la palabra poética llevaba a una liberación absoluta del lenguaje con respecto a la realidad, la asociación inédita de palabras, más allá de las relaciones impuestas por la realidad, sólo dependería, en última consecuencia, del azar, del que se derivaría, no obstante, un nuevo conocimiento.

La estética social-realista, en sus derivaciones últimas, había impuesto un proceso de desrealización de la realidad, una progresiva idealización de la realidad tratada en sus poemas en una construcción de una nueva

épica fundada, más que en personajes y situaciones reales, en modelos abstraídos de comportamiento, en continuas idealizaciones de la realidad cotidiana. En consecuencia, muchos de los autores jóvenes que quisieron continuar una producción estética de preocupación social, se encontraron con un sistema de símbolos pre-existente, que había sido creado por los poetas sociales anteriores, un sistema de referencias anterior, lexicalizado a través de diversos elementos. En esta recreación simbólica, el lenguaje no remitía directamente a la realidad, sino a un sistema de significaciones previo y, en cierto modo, se convertía en metalenguaje, preservando la autonomía del texto poético. Un paso más en este progresivo proceso de simbolización, y muchos de los poetas jóvenes desarrollarán sus textos en un nivel de escritura completamente alegórico, en el que la referencia a la realidad se ha convertido en una significación segunda. No es extraño, como se ha visto, encontrar estas construcciones alegóricas en los poetas estudiados. Pero, a su vez, este proceso de simbolización o de alegorización incide, como otros elementos, en una mayor autonomía del lenguaje poético, que rompe sus ataduras completamente con la realidad que aparentemente designa.

Una actitud de signo distinto en los poetas jóvenes con voluntad social tiene, sin embargo, unas consecuencias semejantes: la apertura del poema a modos no lógicos de captación de la realidad. Conscientes del

progresivo proceso de desrealización que sufría la poesía social en sus últimas derivaciones, por el empeño en la utilización de una técnica realista que no lograba captar la realidad en su totalidad y en su continuo fluir, muchos de los jóvenes poetas en torno a la mitad de la década comenzaron a ampliar los estrechos márgenes del realismo en una adecuación de la técnica poética a la realidad circundante, para dar cabida en el texto a una visión totalizadora de dicha realidad. En consecuencia, se empezaron a incorporar al poema técnicas no lógicas de captación de la realidad, y el hilo narrativo de muchos de los textos, fundado en una concepción lineal de la temporalidad, se fragmentó para dar entrada en el poema a diversos planos temporales que se superponían y yuxtaponían en una recreación compleja. La eliminación de toda acción, de todo discurrir narrativo, dio origen a un nuevo modo de narrativismo, nacido directamente de la percepción de la realidad, de los objetos y de los hechos cotidianos, que adquirirían así un valor simbólico dentro del desarrollo poético. Es entonces cuando los objetos empiezan a cobrar su verdadero relieve, cuando percepciones limitadas del espacio real aparecen iluminadas con un carácter revelador y adquieren, así, una calidad simbólica. Los objetos se liberan así de las ataduras de la realidad para convertirse en meros símbolos, en significaciones de segundo grado, y paralelamente las palabras rompen sus ligazones con la

estructura lógica del lenguaje, impuesta por una percepción realista de la realidad. Las palabras, como los objetos, se liberan, cobran una autonomía completa, establecen relaciones inéditas que iluminan zonas desconocidas del pensamiento.

En esta progresiva fragmentación de la linealidad temporal y de la concepción narrativa del poema que llevaban a cabo los poetas con cierta preocupación social mediada la década de los años sesenta, desempeña un papel fundamental la poesía de la memoria, que habían comenzado a desarrollar los poetas de la generación anterior. La utilización de la memoria en el texto poético como un artificio estético, permitía crear un *alter ego* distanciado, espectador de la realidad del poema, cubierta de un tono evocador. La memoria, utilizada así como artificio estético en la escritura poética, ofrecía, por una parte, la posibilidad de evitar la realidad circundante, la expresión directa de la realidad en el poema, y, por otra, la posibilidad de crear un *alter ego*, un *artificio*, un personaje que viviera una *ficción autobiográfica* en sus poemas, o bien que se identificara con otros personajes históricos, en una recreación de la memoria cultural, un personaje que, rotos los límites temporales impuestos por la linealidad lógica, recreara distintos momentos, inconexos en el discurrir temporal, los superpusiera o yuxtapusiera en la realidad textual del poema.

A partir de 1965, aproximadamente, se empieza a percibir en los poetas jóvenes que manifiestan una preocupación social en sus obras un proceso de "extranjerización" de los temas de sus creaciones, paralelo a una progresiva desatención a los problemas patrios, que sólo se aluden de modo indirecto. La guerra de Vietnam o los desmanes de la política consumista en los países desarrollados se convierten en temas recurrentes en estos poemas, que logran una ampliación de los referentes textuales. Esta ampliación temática, este proceso de extranjerización de los temas, refleja, por una parte, la aproximación de la realidad política y social española al panorama internacional, al mismo tiempo que trata de facilitar su integración y la superación del aislamiento autárquico que el propio régimen político imponía. Por otro lado, este proceso de extranjerización de los temas poéticos en una poesía que manifiesta una preocupación social, implica un distanciamiento de la realidad circundante, que queda completamente ignorada, y en su ignorancia, criticada; e implica, por otra parte, una incapacidad para enfrentarse a los acontecimientos patrios, enfrentamiento que debía discurrir por otros derroteros distintos a los de la escritura poética.

En torno a 1965, pueden cifrarse algunos cambios definitivos en la estética social, en la práctica de los autores más jóvenes, tal como había sido concebida

anteriormente, cambios que se habían iniciado algunos años antes, pero que sólo en esa fecha adquieren un carácter radical. La crítica social directa, tal como había sido realizada en los años anteriores, con una voluntad política evidente, deja paso a una crítica mucho más indirecta y oblicua, que al enfrentamiento encontrado con el poder, prefiere la subversión. En este sentido, la poesía con voluntad social va acentuando los tonos irónicos y críticos, sus referencias suponen más un cuestionamiento progresivo de los fundamentos que sustentan el poder político y social del sistema establecido, para, de esta manera, facilitar el acceso al poder de las clases oprimidas, que un enfrentamiento directo. En consecuencia, un progresivo proceso de ironización y de distanciamiento empapa la mayor parte de los poemas con voluntad social escritos y publicados en la segunda mitad de la década de los sesenta. Junto a esta progresiva ironización, y con una finalidad complementaria, el tono de los poemas con voluntad crítica tiende a hacerse neutro, con una aspiración objetivadora, frente a la connivencia que expresaban muchas veces los poemas sociales anteriores. Sin embargo, este tono neutro, esta aparente objetividad que adoptan muchos de estos poemas, se torna entonces un elemento crítico de denuncia más efectivo del sistema social ante la perspectiva adoptada por el poeta en su narración poética.

Todos estos rasgos confluyen en la segunda mitad de los años sesenta, principalmente, en una renovación formal absoluta, que se había venido gestando con anterioridad, en la que venían a coincidir aquellos poetas que habían continuado una estética de preocupación social y que habían dejado ejemplos de su compromiso en los años anteriores, con aquellos otros que comenzaban a publicar, en una estética aparentemente muy distanciada de la poesía social, en el segundo lustro de la década. En un modo o en otro, ambas tendencias venían a enlazar en su renovación con los cambios estéticos que habían llevado a cabo en los primeros años sesenta los poetas mayores.

La reacción *novísima* contra la estética dominante de posguerra: los fundamentos de la nueva poesía

A lo largo de las páginas anteriores se ha venido viendo cómo el desarrollo de la estética realista había promovido, desde sus propios resortes y fundamentos internos, una renovación formal paulatina de la poesía española a lo largo de la posguerra. El continuo cuestionamiento de los propios cimientos teóricos que sustentaban la poesía social había dado como resultado un progresivo cambio en su estética, una ampliación de sus límites formales y temáticos, a lo largo de la década de

los sesenta en una evolución que, acentuada desde 1962-1963 y diferenciada claramente a partir de 1965, permitía entrever los enlaces existentes en las nuevas creaciones juveniles de los poetas de la generación del 68 con la poesía inmediatamente anterior, sin que se manifestara una ruptura radical y absoluta en el proceso evolutivo de la poesía española de posguerra. Creo que ha quedado suficientemente demostrado a lo largo de las páginas anteriores, no sólo que la evolución estética de los poetas realistas prepara y adelanta la renovación formal y temática que se llevará a cabo en los años sesenta, sino también que la misma práctica social en los poetas más jóvenes desarrolla una renovación paralela y en muchos casos coincidente con la que se lleva a cabo desde planteamientos estéticos diferentes.

Frente a esta visión evolutiva de la poesía española de posguerra surgirá en el segundo lustro de los años sesenta una concepción rupturista, según la cual los jóvenes poetas que comienzan a publicar a lo largo de esa década se forman de espaldas a la poesía anterior. José M^a. Castellet la formulará claramente en 1970 como base de *Nueve novísimos*⁴⁵⁴, en el prólogo de la antología; allí escribe:

El bloque de la poesía española de la posguerra, a través de modos y estilos o de modas y formas distintas, había mantenido una cierta coherencia a lo largo de casi veinticinco años, coherencia que a mi entender se explicaba, en parte al menos, por factores sociopolíticos derivados del trauma y de las consecuencias de la guerra civil. Por el

contrario, los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés⁴⁵⁵.

Todo el prólogo de la antología estaba elaborado y enfocado a demostrar que esa ruptura estética con las corrientes dominantes en la poesía de posguerra resultaba completamente efectiva, que los jóvenes poetas saltaban por encima de la producción de veinticinco años de posguerra con la intención de "revivir ciertas concepciones de la poesía (...) que habían sido olvidadas o combatidas por los poetas anteriores" (pág. 12), que, en consecuencia, "la nueva generación (...) se formaba más que en contra, de espaldas a sus mayores" (pág. 21). Castellet establecía el punto crítico de esa ruptura con la estética anterior en 1962, cuando el "realismo crítico", que él mismo había venido defendiendo en *Veinte años de poesía española* y *Un cuarto de siglo de poesía española*, se convierte en pesadilla estética:

Bien, lo menos que puede decirse es que, en un momento dado (que se sitúa alrededor de 1962), los postulados teóricos del "realismo" empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicó: a partir de este año, más o menos, la generación del "realismo" entra en crisis (pág. 17-18).

La visión de la poesía de posguerra como un bloque unitario dominado por un estilo realista sin fisuras ni cambios de consideración, facilitaba la concepción de una

ruptura radical de la joven poesía con respecto a tal bloque unitario. En cambio, ni la poesía española de posguerra resultaba un bloque monolítico bajo el dominio exclusivo del realismo social, ni, tal como se ha venido viendo en las páginas anteriores, dicho movimiento podría considerarse como una unidad, sino que, dentro del estilo realista dominante, se produce una progresiva evolución a lo largo de la posguerra que adelanta y promueve una parte importante de la renovación estética que se lleva a cabo en la poesía española en la década de los años sesenta.

Los autores recogidos en su antología por Castellet venían a confirmar, desde sus "poéticas", que esta ruptura estética con la poesía anterior era efectiva. Las críticas contra la poesía social considerada como un bloque unitario, detenido sin evolución en una repetición epigonal, se podían leer en uno y otro autor retomando, para descalificarla, aquellos planteamientos polémicos que habían permitido a la propia estética social superarse a sí misma y plantear una renovación formal absoluta. Así, por ejemplo, Manuel Vázquez Montalbán criticaba en la poesía social su escasa incidencia en la realidad para provocar el cambio que sus creaciones proponían, y, en el mismo sentido, expone Antonio Martínez Sarrión: "El pasadizo ciego más patente, a mi modo de ver, fue que la poesía no podía ser en nuestra circunstancia un instrumento de agitación política" (pág.

90). De un modo más radical, Félix de Azúa aludía a la estética de Celaya:

Toda una parte de nuestra poesía actual está convencida de que un poema es un objeto arrojadizo y cuanto más arrojadizo más poético; por el contrario yo creo que lo único arrojadizo son esos poetas (pág. 139).

Y Vicente Molina Foix criticaba el magisterio que algunos poetas habían ejercido en la poesía española de posguerra: Antonio Machado, César Vallejo, Pablo Neruda y Nicolás Guillén (pág. 187). En consecuencia, la poesía resultaba ser para estos jóvenes autores un instrumento completamente inútil para cambiar el mundo (Félix de Azúa declarará su "escepticismo sobre las posibilidades que tiene la poesía de cambiar el mundo", pág. 139), al mismo tiempo que promulgaban que el único valor de sus creaciones habría de surgir del tratamiento del lenguaje que hicieran en sus textos, tal como escribía Guillermo Carnero: "Algo que los poetas a la moda habían querido olvidar cuando mi generación (?) entró en funciones: que su razón de ser dependía del uso que hicieran de la lengua" (pág. 204).

Las críticas que los poetas "novísimos" vertían sobre la estética social se establecían con respecto a dos aspectos completamente diferentes. Por un lado, se criticaba en la estética social el fracaso de su trasfondo ideológico, el fracaso en la creación de una conciencia intelectual crítica que facilitara el cambio

social promulgado. La poesía social que había nacido con una voluntad mayoritaria y populista, no había logrado paradójicamente sino concienciar socialmente a una minoría burguesa culturizada, contra la que supuestamente dirigía su crítica, que, una vez recuperada su conciencia de clase, retornaba a los gustos literarios que la conformaban como tal. Consecuentemente, la crítica frente al sistema socio-político que establecía la poesía social había sido absorbida y anulada por el propio sistema. Manuel Vázquez Montalbán resumía el cuestionamiento ideológico que con respecto a la poesía social llevaban a cabo los poetas jóvenes, en las siguientes palabras:

Esta literatura o este arte era tan revolucionario en las intenciones como seudorracionalista en su planteamiento e impotente en sus resultados. Sirvió, paradójicamente, para concienciar a la burguesía universitaria o ilustrada, pero no consiguió romper las barreras organizativas que la política cultural y total disponía entre el intelectual crítico y las masas. El resultado ha sido una *mercancía cultural de izquierda*, estuchada, canalizada y consumida en función de un público burgués más esteticista que éticista. La desertión de ese público culturalizado hacia "otra literatura" más motivada por la lógica interna de su gusto, ha sorprendido y sonado a traición a ese crítico insuficientemente racionalista que se pertrecha ahora en la coartada de que, al fin y al cabo, él escribía para que le leyese el pueblo y otros se lo han impedido⁴⁵⁶.

Pero la crítica contra la poesía social no se cifraba exclusivamente en el fracaso de la ideología que la sustentaba, sino también en el cambio estético que dicha ideología había comportado, en su desconocimiento de las leyes internas del proceso literario y en su

consideración de dicho proceso literario en sí. En este sentido, las críticas de los poetas "novísimos" se ocupan de dos aspectos diferentes: por un lado, se critica la transformación de la estética social de un estilo personal en una tendencia general, cuyos tópicos y fórmulas retóricas pueden ser fácilmente aprendidos, y permitir, en consecuencia, una escritura epigonal, que se agote en su propia repetición; por otro lado, se critica el supuesto rebaje que sufrió el lenguaje en este tipo de poesía para permitir el acceso al texto de una mayoría jamás alcanzada. Guillermo Carnero, en declaraciones a Federico Campbell, resumía estos dos aspectos de la crítica novísima:

Evidentemente ha habido y hay una reacción, no contra la poesía social, sino más bien contra el furioso atrevimiento de un buen número de mal llamados poetas (...). El ultraje cometido por ciertos poetas sociales contra el idioma era demasiado flagrante. Toda poesía debe partir de un fundamental respeto hacia la lengua: lo demás le será dado por añadidura y gracias a ese respeto⁴⁵⁷.

Y páginas más adelante, Carnero engloba su crítica estética con la crítica ideológica a la poesía social:

Yo diría que el "enragement" de aquellos años nos pareció doblemente negativo y sumamente frívolo en cuanto a su contenido político, un puro fenómeno de superestructura, como si el escritor hubiera de convertirse en chivo expiatorio de una sociedad anclada en su conservadurismo; en cuanto a su dimensión estética, no hay duda de que significó un cierto repudio de nuestra tradición literaria, que si por algo se distingue es por haber explorado concienzudamente las posibilidades expresivas del idioma (pág. 47).

Es decir, desde las posturas de los jóvenes autores reunidos en la antología de Castellet, la poesía social quedaba totalmente desacreditada, tanto desde un punto de vista ideológico, como desde su conformación poética. No era extraño, por lo tanto, que, desde los presupuestos de los jóvenes poetas, el panorama de la posguerra fuera descrito, en una reseña de Marcos Ricardo Barnatán a la antología de Castellet, con las siguientes palabras:

Un observador extranjero y supuestamente objetivo me comentaba, sin rodeos, su triste concepto de la poesía española de posguerra. En la generación de 1927 veía mi amigo el punto culminante de una corriente de apertura hacia la vanguardia cultural europea. El punto culminante, pero también el punto final. Después, aparecía una era de retraimiento provinciano y estéril. La hegemonía del machadismo en sus derivaciones más folclóricas, sociales o academicistas significaban para él un suicida paso atrás. En resumen, el predominio de una estética reaccionaria que favorecía la mediocridad y colaboraba a la confusión. El valor de un poeta se cifraba en su "calor humano", en su "aliento solidario" o en su "profunda cordialidad". (...) Un idioma seco o violento, festivamente rural o suficiente y desangrado, era el instrumento más propicio para construir una "obra duradera". Los poetas jóvenes sabían que los chopos eran muy importantes y los versos debían más o menos decir así: "*Torilla de patata, con tanta patata*" o similar⁴⁵⁸.

En definitiva, tal como los críticos más atentos supieron percibir⁴⁵⁹, *Nueve novísimos*, y también en cierto modo la antología *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, venía a continuar una postura iniciada ya por la *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló, en la que la estética social se identificaba con aquella sostenida por los poetas de la primera posguerra. En

consecuencia, cuidadosamente se omitían los nombres de los poetas más destacados de aquella promoción, para, una vez identificado dicho grupo con una práctica social considerada como pura abstracción, desacreditar el movimiento en su conjunto. Por lo tanto, en su ataque a la poesía social, los novísimos no se enfrentaban directamente contra la generación del cincuenta⁴⁶⁰, a la que respetaban y admiraban, como puede verse en sus poéticas y declaraciones de aquellos años, sino que su enfrentamiento era contra los poetas de la primera generación de posguerra.

La postura crítica que enfrentaba a los poetas novísimos con la estética social se sustentaba fundamentalmente en tres pilares durante el último lustro de los años sesenta y la década de los setenta: en primer lugar, en la consideración de la poesía de posguerra desarrollada entre 1939 y los primeros años sesenta como un bloque único y sin fisuras; en segundo lugar, en la adscripción a dicho bloque poético de un estilo compacto y sin evolución alguna, agotado en su propia repetición, que, considerado como pura abstracción, se denominó "poesía social"; por último, en el convencimiento de que sólo ellos, los novísimos, y exclusivamente desde sus posturas estéticas introducían un cambio radical frente a dicha poesía social, cambio que se manifestaba, más que como mero paso evolutivo, como una ruptura absoluta. Estos tres pilares ideológicos sostuvieron, con diversos

matices, una parte importante de la visión crítica frente a la estética social que los poetas novísimos desarrollaron principalmente a partir de su irrupción en el panorama poético español en torno a 1970. Tan sólo una muy posterior revisión de sus posturas y una mayor atención y fidelidad a la Historia literaria de la posguerra, permitió abrir diversas fisuras en estas consideraciones, por parte de los mismos poetas-críticos que las habían sostenido, para acabar demostrando su completa falsedad⁴⁶¹, puesto que: en primer lugar, como pronto advirtieron los propios poetas novísimos, la poesía de posguerra no podía considerarse como un bloque único dominado por el realismo social, sino que podían detectarse otros estilos "disidentes" en poetas considerados como "francotiradores"⁴⁶², "heterodoxos"⁴⁶³ o "marginales"⁴⁶⁴; en segundo lugar, el realismo social no se había mantenido como una estética unitaria a lo largo de toda la posguerra, sino que había mostrado diversos caminos evolutivos que habían derivado en una renovación absoluta de sus presupuestos; por último, la renovación estética que se llevaba a cabo en los años sesenta no sólo había partido de las posturas más radicales de los poetas novísimos, sino que la habían propiciado todos los poetas *realmente vivos*⁴⁶⁵ de las diversas generaciones que convivían en ese período, con lo que el cambio se materializaba realmente más como un paso evolutivo que como una ruptura absoluta.

Diversos textos teóricos de carácter general, escritos por los autores novísimos durante estos años, adquirieron la característica de textos programáticos, de verdaderos manifiestos estéticos que sirvieron de guía a un grupo considerable de jóvenes poetas. Con diversas variantes, estos textos, algunos de los cuales, los más significativos, estudiaré a continuación, respondían a los tres pilares ideológico-críticos señalados anteriormente.

Uno de los primeros textos programáticos nacidos del mismo grupo novísimo será *Notas parciales sobre poesía española de posguerra*⁴⁶⁶, que Pere Gimferrer escribe y publica en 1971. En tres partes divide el poeta catalán sus "notas", con la intención de establecer la nueva poesía, lanzada un año antes en la antología de Castellet, "en la refutación, en la negación de su precedente" (pág. 93): en la primera parte, "Primeras notas parciales", el poeta se propone recuperar la actitud polémica y rupturista de los movimientos históricos de vanguardia en los primeros años veinte⁴⁶⁷, situando "algunos aspectos de la dicotomía vanguardia-academicismo en la poesía castellana de posguerra" (pág. 89); la segunda parte, "Tres heterodoxos", supone la confirmación de un estilo vanguardista en poesía mediante el análisis y la recuperación de "la obra de tres poetas de vanguardia pertenecientes a generaciones distintas" (pág. 89); por fin, la última parte, "A modo de

conclusión", constituye la conformación de un estilo personal fundado en la vanguardia, en lo que "puede considerarse una poética de urgencia" (pág. 89). Así, las tres partes que constituyen este texto programático se fundamentan en la conformación de una estética vanguardista, de signo contrario al academicismo impuesto en la posguerra. En consecuencia, la dicotomía academicismo (-) / vanguardismo (+) estructurará el contenido del discurso teórico desarrollado en estas páginas por Gimferrer y condicionará, al mismo tiempo, la estructura misma de cada una de las partes con respecto al conjunto del texto. Así, mientras las "Primeras notas parciales" establecen, en estadios sucesivos, la negación del academicismo identificado con la estética social en sus diversas manifestaciones, "Tres heterodoxos" se sitúa en el polo contrario, afirmando la positividad de la vanguardia y su carácter marginal; "A modo de conclusión" es una síntesis de aplicación personal de lo expuesto en las páginas anteriores.

Como he señalado, en las "Primeras notas parciales", Gimferrer trata de consolidar el sistema dicotómico vanguardia / academicismo y de establecer, desde la perspectiva vanguardista, la negación del academicismo y de sus últimas manifestaciones en la poesía española de posguerra. Para ello, en primer lugar, el poeta y crítico identifica, siguiendo la estructura del manifiesto vanguardista, el academicismo con la "mala

escritura", en una negación enunciada desde el "yo acuso" característico del manifiesto programático:

Supongo que el problema no consiste tanto en escribir "mal" o "bien" -a cierto nivel, esto parece obvio- cuanto en descubrir las más sutiles e insidiosas formas de escribir "mal"; es decir, aquéllas en que parece que se está escribiendo "bien". Me refiero, claro es, a todas las formas de convención o academicismo (pág. 91).

En consecuencia, la "mala escritura" se identifica con el academicismo, con la convención, con la repetición, mientras que la "buena escritura" se identifica con la vanguardia, con la ruptura, con lo anticonvencional. Esta "buena escritura" propugnada encuentra su modelo estético en la generación del 27, tal como se había visto en el panorama esbozado por Barnatán, con la que intentará enlazar la nueva *poesía* por encima del desarrollo literario posterior a aquélla:

La putrefacción absoluta del idioma literario obligó a los del 27 a una experiencia única e irrepetible, la creación de un "idioma poético", absolutamente alejado del conversacional -pues es en éste, por paradoja, donde más victoriosamente imperan los tópicos de la peor literatura (pág. 92).

Y, junto al modelo estético propuesto, aparece la primera característica negada del academicismo poético impuesto tras la guerra civil: la utilización poética del habla coloquial. Si, tal como ha quedado visto anteriormente, una de las características fundamentales de la estética social, tal como se había venido desarrollando en la posguerra, era la utilización en los textos poéticos de

aquellos rasgos definidores del habla coloquial en una voluntad de aproximar el poema al posible lector, la "nueva poesía" se definirá, tomando como modelo el desarrollo poético de la generación del 27 en su etapa surrealista (pág. 94), por su negación de este aspecto y, por lo tanto, su lenguaje poético se establecerá en el mayor distanciamiento del habla coloquial.

El lenguaje poético característico de la nueva poesía, en consecuencia, habrá de optar por una doble alternativa:

Ante un lenguaje fosilizado y putrefacto, dos soluciones: destruirlo o establecer un nuevo lenguaje convencional. (...) Los que han optado por la primera solución -la destrucción del lenguaje- han sido sistemáticamente ignorados o dejados de lado: son los "malditos" (pág. 92).

En conclusión, "la historia de la poesía española se ha escrito únicamente sobre un nuevo lenguaje convencional" (pág. 92). Por lo tanto, una de las posibilidades, establecer un nuevo lenguaje convencional, no supondría establecer una verdadera renovación poética, ya que el objeto artístico se convertiría en una mercancía, en "un valor de uso y, como tal, necesariamente caduco en un plazo más o menos dilatado de tiempo" (pág. 92-93). Por todo lo cual, la única posibilidad de reacción frente al lenguaje fosilizado será aquella que lleve al poeta a la destrucción de dicho lenguaje y a su propia marginación; sólo desde la marginación, desde la ruptura, podrá

establecerse un lenguaje poético verdaderamente renovador:

Parece claro que toda poesía viva, toda poesía *nueva* debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente: en su destrucción, en su contradicción, en su escarnio -ya sea por la vía indirecta de acudir a unos maestros postergados o insólitos, ya por la directa de descomponer y barrenar el lenguaje imperante (pág. 93).

"Tres heterodoxos" materializaba la vía indirecta de instauración de la nueva poesía, mediante la recuperación de una serie de maestros postergados, aquellos que habían sido "marginados (...) por distintos caminos" (pág. 99) del devenir oficial de la poesía española. La verdadera ruptura, para Gimferrer, sólo podía surgir, así, de los márgenes, estableciendo de esta manera una nueva dicotomía marginalidad / centralidad, característica del manifiesto programático, paralela a la dicotomía vanguardismo / academicismo:

Por lo que hace a las promociones surgidas después de la guerra civil, (la poesía) ha vivido hasta ahora en la clandestinidad. (...) Se trataba de imponer una poesía "oficial" -no sustentada en una presión directa del sistema sino en un estado de opinión elegido quién sabe si como consecuencia del trauma de la guerra, por la intelectualidad más conservadora y unánimemente impermeable a cualquier exploración vanguardista (pág. 93).

Así, la poesía "oficial" de posguerra se fundaba en la refutación de toda manifestación vanguardista, constituyéndose en una nueva forma de academicismo, mostrando un desajuste entre su expresión y el sistema

social y político en el que nacía. Gimferrer identificaba, de esta manera, añadiendo un nuevo término a la igualdad academicismo (-) = escribir mal, la poesía "oficial" de posguerra con el nuevo academicismo, para negarlo posteriormente. La verdadera poesía, aquella fundada en una verdadera renovación del lenguaje, quedaba marginada, según la opinión del crítico, en el panorama de la posguerra. Y así, los párrafos que siguen al texto citado no son sino una mera reseña de los autores que, según Gimferrer, habían quedado "marginados": Juan Larrea, Cernuda, Aleixandre y Lorca en sus creaciones de carácter surrealista, etc. La poesía "oficial" de posguerra negaba, así, el modelo estético que la nueva poesía había establecido en la generación del 27.

Hasta aquí, el discurso de Gimferrer discurre a través de unos cauces teóricos que tratan de cimentar las dicotomías vanguardia / academicismo, marginalidad / centralidad, ruptura / convencionalismo, y de establecer el carácter negativo del academicismo y de la poesía "oficial". Es en los párrafos siguientes donde su discurso se centra de modo más exacto en el panorama de la posguerra para enfatizar sus posiciones polémicas, para establecer la negación del lenguaje precedente por la vía directa de la refutación y el escarnio. El estado de hechos anterior ha servido de prolegómeno para demostrar la existencia de un nuevo academicismo surgido en la posguerra, todo ello apuntaba

a la constitución de un nuevo academicismo, cuyas víctimas y corifeos principales han sido los poetas de los años cincuenta y en cuyas redes puede caer todavía un sector de la poesía joven (pág. 95).

Así pues, para Gimferrer, la nueva oficialidad que caracteriza a la poesía de posguerra nace con la primera promoción surgida después de 1939, que sería responsable de "la constitución de un nuevo academicismo", mientras que los escritores de la generación del medio siglo serían sus "víctimas y corifeos". La posibilidad de que "un sector de la poesía joven" caiga en las "redes" del nuevo academicismo, justifica la escritura del manifiesto programático, así como la radicalidad de las posturas sostenidas en él. Frente al "nuevo academicismo" surgido durante la posguerra, el crítico y poeta establecerá la radicalidad de la ruptura de sus posturas poéticas; la nueva poesía que él propugna no tendrá, en consecuencia, ninguna relación con el academicismo anterior, sino que se definirá por su enfrentamiento a él:

Parece llegado el momento de denunciar, después de treinta años, la intolerable fosilización del lenguaje literario español -ofensivo sin más para cualquier lector no estragado- que, en el campo de la poesía, se ha petrificado en una fórmula tan vacua, recurrente e inamovible como la que caracterizaba a los poetas de la Restauración. Cerrada en sus fronteras, la poesía española se ha convertido en el lugar de elección del más trivial y previsible de los juegos combinatorios (pág. 95).

El nuevo academicismo, por lo tanto, no sólo es desacreditado por su "fosilización del lenguaje

literario", al establecer un nuevo lenguaje convencional, sino también por su agotamiento epigonal en la repetición de una serie de "fórmulas" poéticas que denuncian su propia inmovilidad ("fossilización", "petrificado", "inamovible", etc.). Así, frente a la dinamicidad del cambio continuo que propone la ruptura del nuevo estilo, el academicismo se agota en su propia repetición inmóvil; en consecuencia, si la dinamicidad, tal como expone el discurso vanguardista de Gimferrer, supone la vida, el inmovilismo conlleva la muerte.

En el desarrollo de un discurso programático en el que domina la actitud del "yo acuso", la identificación de la negatividad, del "ellos" acusatorio, se hace cada vez más pertinente y ajustada. Así, Gimferrer, que había señalado a los poetas de la primera promoción de posguerra como los responsables de "la constitución del nuevo academicismo", ajusta su visión crítica para, dentro de esa promoción, denunciar al verdadero núcleo fundador de la anti-estética denunciada:

La impronta del garcilasismo está lejos de constituir el fantasma brumoso sobre el que hoy pesan unánimes denuestos; por el contrario, aquella poesía de Colegio Mayor ha determinado la estructura métrica y rítmica de la considerada "buena poesía" en las décadas subsiguientes (pág. 95).

Siguiendo la tradición crítica, dominante durante la posguerra, que establecía una visión maniquea de la poesía escrita en los primeros años cuarenta (enfrentando poesía arraigada / poesía desarraigada, garcilasismo /

espadañismo, etc.), Gimferrer reivindica la escritura garcilasista frente a la poesía que se desarrollaría en la revista *España*, cuyo germen inicial se situó en el Colegio Mayor Cisneros, al que el poeta alude en su texto. Es decir, dentro de la poesía española de posguerra, la responsabilidad de la creación del "nuevo academicismo" que dominará desde 1939 hasta los primeros años sesenta recaerá, según la opinión de Gimferrer, en aquellos poetas de la primera promoción de posguerra que apostaron por una poesía rehumanizada y, posteriormente, social, aquellos poetas que representarían las posiciones estéticas más avanzadas que encontraron eco en la *Antología consultada* de 1952: Gabriel Celaya, Blas de Otero, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer y José Hierro. Así, si la generación del 27 era propuesta como modelo estético de la nueva poesía, la poesía de posguerra, y en concreto este grupo poético, serán considerados como el anti-modelo. La "recuperación" de los diversos poetas de posguerra se llevará a cabo paulatinamente, a medida que estos autores participen del nuevo modelo estético propuesto.

Pero, el texto programático no solamente denuncia la fosilización del lenguaje que ha llevado a cabo el nuevo academicismo instaurado en la posguerra. Si, desde el punto de vista lingüístico, la poesía social ha supuesto un fracaso en su incorporación del habla coloquial al texto poético, con el consiguiente empobrecimiento del

lenguaje, desde un punto de vista ideológico, su fracaso resulta también evidente, y su actitud marginal frente a la sociedad que denuncia se ha convertido paradójicamente en integradora:

Es la escritura "sana"; es, para decirlo de una vez por todas, la poesía integrada plenamente en una sociedad. (...) Así, se ha podido producir la más trágica y sarcástica paradoja: un condicionamiento de carácter estético ha convertido a los poetas "de izquierdas" en la mejor coartada de la situación que creían combatir y ha terminado, incluso en el terreno personal, por convertirles -vendidos a los intereses fatalmente convergentes de grupos de presión- en la contrafigura del proyecto vital bajo el que concibieron su juventud (pág. 96).

Es decir, frente a la marginación social y literaria, el malditismo, que sufre el poeta al destruir el lenguaje establecido en una renovación absoluta de la poesía, los poetas sociales, la "oficialidad" de posguerra, se han convertido no sólo en un modelo "central" y de poder en el ámbito literario al crear un nuevo academicismo, un nuevo lenguaje convencional, sino también en un modelo "centralizado" de poder político y social, integrando realmente el propio cuerpo social que critican⁴⁶⁸. En consecuencia, la poesía de posguerra y concretamente el grupo responsable, dentro de la primera promoción, del nacimiento de la poesía social, se sitúan como anti-modelo no sólo literario, sino también en la lucha política, para la nueva generación.

Dentro de este discurso excluyente fundado en la dicotomía marginalidad / centralidad, los únicos poetas

que son recuperados, en el panorama establecido para la poesía de posguerra, son precisamente aquellos que, de una manera o de otra, se han situado al margen de la "oficialidad" de la estética social y en tanto en cuanto que se han alejado de dicha estética. Así, de Claudio Rodríguez se destaca su *Don de la ebriedad*, mientras que se prefiere *Moralidades y Poemas póstumos*, de Jaime Gil de Biedma⁴⁶⁹, a *Compañeros de viaje*, del mismo autor; por último, de José Angel Valente se destacan *Siete representaciones* y *El inocente*⁴⁷⁰. La actitud renovadora de estos autores dentro del panorama de posguerra se describe claramente en términos de heroicidad; así, por ejemplo, se habla de la "valerosa tentativa de renovación" emprendida por Valente.

En conclusión, tal como se desprende de estas "Primeras notas parciales" de Gimferrer, toda renovación efectiva del panorama poético español sólo puede venir de una ruptura radical con las posturas oficiales dominantes desde 1939. Frente al núcleo de poetas surgidos desde entonces, considerados como un sólo bloque que participa de un nuevo academicismo fundado en la estética rehumanizada y social, sólo los poetas cuyas obras se han desarrollado de modo marginal a dicha tendencia pueden ofrecer un ejemplo a la nueva estética rupturista. Frente a la integración social y literaria del "poeta social", sólo desde los márgenes puede nacer la verdadera renovación; el loco se constituye, así, en modelo del

nuevo poeta: "En las tinieblas exteriores, con los perros y los mendigos, viven los locos. Y ahora el loco tiene la palabra" (pág. 98).

Como he señalado anteriormente, "Tres heterodoxos" materializaba la vía indirecta de instauración de la nueva poesía, mediante la recuperación de una serie de maestros marginados del devenir oficial de la poesía española. Tanto Juan Larrea, como Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo M^a. Panero representaban una actitud destructiva ante el lenguaje convencional instaurado por el academicismo y se instituían, por lo tanto, en modelos de actuación para la nueva escritura vanguardista; ellos continuaban la tradición de la ruptura establecida en la generación del 27 con la creación de un "idioma poético" alejado del habla coloquial y se establecían como confirmación de un estilo vanguardista en poesía, promulgado en las "Primeras notas parciales". Si el modelo de la nueva poesía era el "loco", el heterodoxo suponía su materialización en el ámbito social y literario:

No se debe a un azar que haya elegido sus nombres para representar la tendencia "heterodoxa" tanto tiempo ausente de la poesía española. Marginados, los tres han sido, y por distintos caminos. Si Larrea pudo conservar incólume su mito hasta el punto que una viva curiosidad acogió la publicación de *Versión celeste*, para Ory ha sido norma hasta hoy la conspiración del silencio y Leopoldo María Panero, por su parte, ha tenido buen cuidado de marginarse él mismo haciendo de su vida y su obra la protesta y negación más rotunda de una sociedad hostil (pág. 99).

El magisterio de estos tres autores vanguardistas se enfrentaba, como modelo de ruptura, al continuismo impuesto desde el nuevo academicismo, y así, si los poetas oficiales suponían una actitud integrada dentro del modelo social que aparentemente criticaban y el mantenimiento de un lenguaje estético fosilizado, la actitud de los tres "maestros" implicará tanto una marginación literaria, como social. Su marginación literaria se manifestará en: su exclusión de la "oficialidad" de posguerra, su ruptura del lenguaje poético convencional establecido por aquélla, su enlace con los movimientos de la vanguardia histórica. Por otra parte, su marginación social supondrá una crítica de la sociedad más radical y efectiva que la llevada a cabo por la poesía académica en la posguerra, a través de una oposición enfrentada al sistema social que acabó, paradójicamente, integrándola.

El texto que cerraba las *Notas parciales sobre poesía española de posguerra*, "A modo de conclusión", pretendía ser una aplicación personal de la estética sustentada en los apartados anteriores, sin embargo, a través de sus palabras, podía entreverse la continuación del discurso programático vanguardista desarrollado anteriormente. Así, si en las "Primeras notas parciales" se emparentaba el tiempo actual con el tiempo de Rimbaud y los simbolistas precursores del surrealismo para justificar la marginación del poeta ("Ahora, como en

tiempos de Rimbaud, la exclusión del poeta o su castración aparecen como únicas alternativas", pág. 96), y las experiencias en poesía de Larrea, Ory y Panero eran enlazadas respectivamente con las llevadas a cabo por Isidore Ducasse, André Breton y Rimbaud y Artaud, el nuevo texto hará una alusión explícita a aquellos autores, para justificar la nueva estética y descalificar el academicismo de la poesía "oficial" de posguerra: "Hoy estamos aún en el momento de Rimbaud y de Isidore Ducasse. Lo demás deben considerarse manifestaciones de una estética anterior, epifenómenos en suma" (pág. 107). De esta manera, la nueva poesía, contraviniendo en cierto modo los presupuestos vanguardistas, no rompe absolutamente con toda la tradición anterior, sino que supera un momento de academicismo para enlazar con una tradición, la Modernidad, que surge con los últimos vestigios del movimiento simbolista, y, así, "enlazar, en fin, y por un *detour* inesperado, nuevamente con la tradición barroca" (pág. 106). La nueva poesía se establece, por lo tanto, como la última manifestación de una profunda tradición poética que recorre la literatura mundial, cuyos hitos más importantes se sitúan en el Barroco y en la Modernidad.

El nuevo academicismo, por su parte, formado en la poesía "oficial" de posguerra queda, desprovisto de sus enlaces con la tradición, desacreditado: "La poesía académica -es decir, casi toda la poesía española actual-

carece por completo de interés para cualquier persona de sentido común" (pág. 108). Y, frente al descrédito del academicismo, surge más potente el grito de la nueva escritura vanguardista, la propuesta del manifiesto, enarbolada en su pura simpleza de lema programático: "Urge un planteamiento poético de la realidad" (pág. 108). Así, el "planteamiento poético de la realidad" utilizado como lema en el texto final, viene a unirse con la situación del lenguaje "en los confines (...) del idioma prohibido o sagrado", que Gimferrer apuntaba en Panero, o con la creación de un "idioma poético absolutamente alejado del conversacional", como quedaba señalado para la generación del 27, en el planteamiento de una renovación estética que se caracterice por explorar las posibilidades expresivas del lenguaje, por establecer un lenguaje poético distanciado y aislado del habla conversacional, un "idioma poético" cuyo único referente sea él mismo, en fin, una poesía que encuentre en el especial tratamiento del lenguaje su único motivo de justificación.

Antonio Colinas venía a coincidir, en sus "Notas para una poética de nuestro tiempo", publicadas también en 1971, con Gimferrer en la consideración de la generación del 27 como el momento culminante en España de una evolución poética iniciada en la poesía occidental por Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire: "En España se mantiene vivo el ejemplo de la llamada *Generación del 27*,

cada uno de cuyos miembros (...) lograron conquistar un grupo de fervientes seguidores"⁴⁷¹. Pero, si la generación del 27 había marcado una culminación en la literatura y se establecía como modelo para la nueva generación de poetas, lo cierto es que tanto la narrativa como la poesía posteriores "parecen haber caído en la ambigüedad, en la sutileza" (pág. 1), una ambigüedad y una sutileza que "no justifican el vacío que sufren los valores consustanciales a estos géneros" (pág.1). En consecuencia, la literatura y el arte, tras la culminación de los grandes movimientos europeos del primer tercio de siglo, han caído en un clima de "confusión", de "dispersión", "confusión que afecta, en general, a todo el arte de los últimos años" (pág. 1) y a su manifestación en la poesía de posguerra.

Colinas señalaba algunos de los motivos que habían provocado ese decaimiento estético en la poesía posterior al 27, desarrollada durante la posguerra española. Paradójicamente, el poeta cuestionaba, en primer lugar, el supuesto humanismo sobre el que se sustentaba la poesía de posguerra, para apuntar su falta de profundidad, de amplitud, en una comprensión más efectiva del hombre:

Si volvemos la mirada unos años atrás veremos que el poeta, en su afán de dar testimonio del hombre, se ha olvidado de sí mismo y de los principios humanos más nobles de sus semejantes. (...) Ha faltado una visión más amplia, más digna de lo humano y, al mismo tiempo, de lo poético. El hombre que gira al unísono con el Cosmos ha estado olvidado (pág. 1).

Un segundo motivo del decaimiento estético de la poesía de posguerra lo veía Colinas en la conformación del humanismo superficial en una poesía dominada por el prosaísmo, que había arrumbado en un descuido formal absoluto:

Desolador es el prosaísmo de los últimos años. Prosaísmo traído de las manos de un verso "libre" que no era sino prosa cortada caprichosamente. Creyeron estos poetas haber hallado la panacea, cuando en realidad olvidaban valores tan ineludibles del poema como son el ritmo y la armonía (pág. 12).

Por fin, veía Colinas un tercer motivo del decaimiento estético durante la posguerra en el constreñimiento de la poesía a una determinada ideología política, en una crítica directa contra el compromiso político del artista: "El desconocimiento del fenómeno poético va unido casi siempre a este afán de encasillar lo Absoluto bajo una determinada ideología" (pág. 12).

En consecuencia, a través de su crítica a la poesía de posguerra, Colinas establecía los perfiles estéticos de la nueva poética, de la "poética de nuestro tiempo", tal como él la denominaba. Frente al humanismo superficial de posguerra, la nueva poética habría de fundarse en la búsqueda del "hombre que gira al unísono con el Cosmos"; frente al "prosaísmo" y al versolibrismo, la nueva poesía iniciaría una renovación formalista, atendiendo los rigores del verso y de la métrica; frente al constreñimiento ideológico de la poesía social, se

preferirá una poesía "inoperante" desde tal punto de vista.

En esta primera parte de su texto, Colinas desarrolla, atendiendo a la estructura del manifiesto vanguardista, el proceso de descrédito de la poesía inmediatamente anterior, convertida en un nuevo academicismo, mediante la negación de los presupuestos estéticos sobre los que se sustentaba. Para ello, el poeta ha establecido su modelo estético en la generación del 27 y ha realizado su labor de crítica considerando la distancia entre los presupuestos de aquel grupo en su desarrollo anterior a la guerra civil y los presupuestos de la poesía de posguerra, agrupada en un bloque único bajo el denominador estético de la "rehumanización". La refutación de los presupuestos estéticos de la poesía de posguerra permite establecer algunos de los rasgos definidores de la *nueva* poesía propuesta en el artículo.

Si la primera parte del artículo de Colinas lleva a cabo un proceso de negación absoluta de los supuestos estéticos anteriores, una negación necesaria para la consolidación de la nueva estética, en la segunda parte de estas "notas" el poeta tratará de consolidar un modelo poético, paralelo al hallado en la generación del 27, sobre el que sustentar la nueva poesía. Como para Gimferrer en su artículo comentado, para Colinas el tiempo que vive su generación es también el tiempo de Rimbaud⁴⁷², y en su comportamiento, no sólo literario,

sino también social, cifra el poeta leonés su "ejemplo": "Toda la poesía moderna se ha hecho con arreglo a Rimbaud, antes o después de él" (pág. 12). Desde un punto de vista social, Rimbaud encarna la figura del "marginado", de aquel que lucha contra el modelo social instituido mediante su negación, mediante su huida: "Toda la vida de Rimbaud responde a la evasión, a la búsqueda de realidades supraterrrenales. Rimbaud se esfuerza en escaparse del mundo" (pág. 12). Esa huida en el plano de su desarrollo vital encuentra su reflejo en su creación literaria, en una superación de la realidad circundante:

Para él la poesía va mucho más allá de las ideas y de la acción. Se esfuerza en demostrar que en el hombre hay algo que va más allá de la realidad. Con su postura ambiciosa nos está definiendo la más acabada de las poéticas. Siempre adelante. Siempre más allá (pág. 12).

La huida de la realidad circundante a través del lenguaje, le hizo a Rimbaud establecer una realidad independiente en la creación artística, en la poesía, un exilio literario, "un mundo que va más allá de la crápula y la alucinación, un mundo precisamente puro" (pág. 12). Así, su marginación se lleva a cabo a través de la creación poética, a través del lenguaje. Pero Rimbaud pertenece, como había indicado Gimferrer, al tipo de poetas que fundamentan su creación en la destrucción del lenguaje establecido, en el cuestionamiento de los recursos lingüísticos y en su sistemática negación. En este sentido, Colinas señala cómo la poesía de Rimbaud,

naciendo de esa capacidad destructora del lenguaje, va más allá de la pura destrucción, hacia la visión, hacia la percepción mística de una realidad más verdadera de la que nos muestran los sentidos y la razón:

Pero ya hemos dicho que sus pretensiones finales no eran destructivas, ni buscaba la podredumbre como fin. El ama la luz, y por eso debe seguir buscando, debe superar el atormentado período de la *Saison* y escribir las *Iluminations* (pág. 12).

En consecuencia, si la poesía de posguerra había entendido al poeta como un hombre más entre los hombres y había valorado su capacidad para confundirse con los demás "en la calle" o "en la plaza", el modelo poético propuesto para la nueva poesía es el del poeta visionario, el de Prometeo, hombre que robara el fuego a los dioses, que se sitúa a mitad de camino entre el hombre y los dioses, el "marginado", el "genio", el "loco" que se distingue en su genialidad del resto de los mortales; así, Colinas, al igual que Gimferrer en su artículo, finaliza invocando el papel prometeico del poeta en la sociedad moderna: "La anciana lección de Prometeo robando el fuego de la divinidad ha sido echada en olvido por la mayoría de los poetas de nuestros días" (pág. 12).

A la vista de los datos apuntados, es evidente la función de manifiesto programático que desarrollan los dos textos estudiados, en su voluntad de establecer una nueva estética radicalmente diferente de la desarrollada

por las principales corrientes poéticas de posguerra. En ambos textos se ha podido ver la negación radical del desarrollo estético en la posguerra española para establecer, de esta manera, un vínculo que una de modo directo la nueva poesía propugnada por la joven generación con la desarrollada en los años anteriores a la guerra civil por la generación del 27. La postura crítica frente a la poesía de posguerra que desarrollan estos textos se sustenta en los tres supuestos ideológicos anteriormente señalados: que la poesía de posguerra es un bloque único y sin fisuras; que a este bloque le corresponde un estilo compacto y sin evolución, denominado poesía social, rehumanización, realismo, etc.; que sólo desde las posturas novísimas se podía establecer un cambio radical frente a ese movimiento estético. El texto de Pere Gimferrer ya mostraba que la solidez del primer supuesto estético se resquebrajaba, que la poesía de posguerra no debía considerarse como un bloque único dominado por el realismo y la poesía humanizada, sino que podían detectarse otros estilos "disidentes", otras personalidades "heterodoxas", que permitían establecer puentes de enlace entre la joven poesía y el modelo estético fijado en la generación del 27; tal era el caso de la poesía de Carlos Edmundo de Ory y del *Postismo*.

Pronto se señalaría otra tendencia "disidente" con la estética dominante de posguerra, con la que vendría a enlazar la nueva poesía: el grupo de la revista *Cántico*

de Córdoba. Alfonso Canales⁴⁷³, en un temprano poema de "Homenaje a Pablo García Baena", se encargó de subrayar, a través de diversas referencias a poemas concretos de *Arde el mar*, de Pedro Gimferrer, las coincidencias en una estética culturalista entre la tendencia más esteticista de la joven poesía y las creaciones del grupo *Cántico* entre 1947 y 1957. Ya Guillermo Carnero, en unas tempranas declaraciones de 1971, había apuntado: "La crítica ignora sistemáticamente que el puente que nos enlaza con la generación del 27 se apoya en el grupo *Cántico*"⁴⁷⁴. El mismo poeta novísimo se encargaría de destacar el significado de disidencia frente a la estética dominante de posguerra que cobraban tanto el grupo *Cántico* como el *Postismo*:

Se producen en la posguerra española dos fenómenos literarios de gran importancia, por cuanto desentonan de las actitudes, históricamente caducadas, a las que se ha pasado revista. Se trata del *Postismo* y del Grupo *Cántico*⁴⁷⁵.

Integrar éstas y otras disidencias en el desarrollo de la posguerra será la función de las diversas revisiones panorámicas de la poesía española que llevarán a cabo varios de los poetas novísimos, en una justificación de su propia estética poética. Esto supondrá un segundo nivel en el desarrollo de su visión crítica de la poesía de posguerra, una justificación y revalorización de las posturas "disidentes", con las que la nueva poesía enlazaba en su entronque con la generación del 27. Frente

a estas posturas "heterodoxas", que los *nuevos* poetas hallaban de plena actualidad, las principales corrientes poéticas de posguerra aparecían como "históricamente caducadas".

Guillermo Carnero será uno de los primeros poetas *novísimos* en llevar a cabo una revisión del panorama de posguerra desde las nuevas posiciones críticas, en 1976, en su estudio sobre el Grupo *Cántico* de Córdoba, que, no obstante su aparente aspecto científico, no aparece desprovisto de un fuerte tono polémico. Para Carnero, residía el valor de *Cántico* en su función de enlace con la poesía de la generación del 27 y en su disidencia de las corrientes poéticas dominantes en la posguerra⁴⁷⁶: "*Cántico* quiso siempre enlazar con la generación del 27, en franco rechazo con las escuelas aparecidas a partir de 1939" (pág. 8). Y la confluencia del grupo cordobés con la poesía anterior a la guerra civil se cifraba "en haber proclamado la autonomía del lenguaje, en haber negado su reducción al rango de vehículo para otros fines" (pág. 7-8). En consecuencia, la valoración de *Cántico* supondrá paralelamente la negación y el descrédito de las principales corrientes poéticas de posguerra, por cuanto la estética del grupo cordobés se fundamenta, según el poeta *novísimo*, en el rechazo radical de éstas. La mayor o menor autonomía del lenguaje en las creaciones poéticas e inversamente su mayor o menor funcionalidad como elemento comunicativo fundarán el principio estético que

regirá, por lo tanto, el juicio sobre la poesía de posguerra.

Iniciaba Guillermo Carnero su panorámica de la poesía española contemporánea atendiendo al proceso de "rehumanización", llevado a cabo por la poesía en nuestro país en los años inmediatamente anteriores a la contienda bélica, y a su continuación y conclusión en los primeros años de la posguerra. Observaba el crítico una diferencia cualitativa importante entre los dos estadios de desarrollo separados por la guerra: "La *rehumanización* de la poesía de posguerra revela un cierto senequismo ortopédico, en muy marcado contraste con el vitalismo de los años treinta" (pág. 23). Así, mientras el proceso *humanizador* de preguerra se caracterizará por su inclinación del lado de la vida, el proceso *rehumanizador* de posguerra surgirá dominado por un radical sentimiento ético. Esta diversidad de perspectivas ante el tratamiento de lo humano en el texto poético condicionará el tratamiento del tema amoroso en ambos momentos del desarrollo literario español:

El lenguaje amoroso del 27 era exaltado, libertario y dionisiaco; el de la posguerra no es hedonista; suele cantar a una amada impersonal, imprecisa y platónica. Está muy lexicalizado porque carece de sinceridad y de capacidad para expresar el conflicto (pág. 21-22).

Formalmente, la rehumanización que lleva a cabo la poesía española de posguerra encuentra su expresión en una aproximación del lenguaje a las experiencias humanas,

en la eliminación de la carga retórica que había cubierto el lenguaje poético anterior. Pero, paradójicamente, este supuesto anti-retoricismo formal, en conjunción con el tratamiento lexicalizado de diversos temas vitales, hace que la poesía rehumanizada de posguerra caiga, según la opinión de Carnero, en un retoricismo mucho mayor que el que aparentemente niega:

Es preciso revitalizar la poesía volviendo a la expresión originaria de las emociones humanas, al margen de todo lenguaje aprendido y de toda retórica. Curiosamente (y fatalmente, claro) ello conduce a una retórica mucho peor (pág. 24).

Carnero trata, de esta manera, de desligar, desde su denominación, los dos procesos "humanizadores" emprendidos antes y después de la guerra civil, para negar, así, que el proceso iniciado en la posguerra, que desembocará en última conclusión, a través del tremendismo y del existencialismo religioso, en la poesía social, sea la consecuencia y derivación lógica del movimiento iniciado por los poetas de la generación del 27 en torno a 1929-1930. Mientras el proceso de *humanización* iniciado en la década de los años treinta por la generación del 27 tiene como resultado la escritura de una serie de "libros de poesía plenamente válida" (pág. 18), como *Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York*, *Las nubes*, *La voz a ti debida*, *El rayo que no cesa* o *La destrucción o el amor*, la *rehumanización* de posguerra deriva en el "senequismo ortopédico" (pág. 23),

más arriba señalado, y en el rechazo del esteticismo (pág. 32), al establecer como modelo poético la obra de Machado y Unamuno. En consecuencia, el desarrollo del proceso humanizador en la posguerra promoverá dos vías de escritura distintas: por un lado, aquella poesía *humanizada* que llevan a cabo los poetas del 27 y sus seguidores en el desarrollo natural del proceso iniciado en los años anteriores a la guerra; por otro, aquella poesía *rehumanizada* que, vinculada a la obra de Unamuno y de Machado, se desarrolla plenamente en la posguerra. La primera vía de humanización será erigida como modelo estético y, dentro de ella, la figura de Vicente Aleixandre será destacada como la del poeta que "da a los postulados de los movimientos poéticos de posguerra su máxima validez" (pág. 24). La evolución poética de la obra de Vicente Aleixandre en la posguerra será subrayada como emblema del desarrollo generacional:

El caso de Aleixandre (...) demuestra que la *rehumanización* de posguerra podía armonizarse sin violencia alguna con el *esteticismo* de anteguerra; lo tenemos probado en la continuidad apreciable en el seno de la obra de Cernuda, Guillén, Salinas, Prados (pág. 25).

Si la poesía humanizada que el núcleo de la generación del 27 escribía en los años de la posguerra suponía, en su conjunción de rehumanización y esteticismo, el desarrollo natural del proceso iniciado en los años treinta, otro poeta, vinculado a aquella generación, emblematicará la ruptura que el movimiento

rehumanizador de la poesía de posguerra establece con respecto a aquel proceso. Para Guillermo Carnero, "la rehumanización de nuestra poesía de posguerra puede concretarse en el nombre de Dámaso Alonso" (pág. 26), y, en las palabras "nada aborrezco más que el estéril esteticismo en que se ha debatido desde hace más de medio siglo el arte contemporáneo"⁴⁷⁷, cifra el joven crítico la ruptura de Alonso y de la poesía de posguerra con la postura ecléctica de la generación del 27. Distanciada de las posturas esteticistas que habían caracterizado a la generación del 27, la rehumanización de posguerra encontrará en *Hijos de la ira* su primera manifestación importante. Dentro de los cauces rehumanizadores emblemáticos por el poemario de Dámaso Alonso, se situará, en una órbita un tanto diferente, un grupo de poetas "arraigados", formado por Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo. Más próximos a la estética desarraigada de *Hijos de la ira*, se situarán Blas de Otero o Camilo José Cela con su libro *Pisando la dudosa luz del día*. De este proceso rehumanizador emblemático en la figura de Dámaso Alonso participarán, según Carnero, José Hierro, Rafael Morales, José Luis Hidalgo o los poetas de *España*. Dentro de este contexto rehumanizador, *La casa encendida*, de Luis Rosales, o *Las ilusiones*, de Juan Gil-Albert, representan, en opinión del crítico, una posición de tensión equilibrada entre emoción humana y cuidado

tratamiento del lenguaje, que les aproxima a las posiciones desarrolladas por la generación del 27 durante la posguerra. En *Hijos de la ira* encontraba Carnero el desarrollo de un "existencialismo religioso", que había de caracterizar gran parte de la poesía rehumanizada de posguerra. La presencia del sentimiento religioso se haría sentir, en un progresivo decrecimiento, en los libros de Blas de Otero, de Carlos Bousoño, de José Luis Hidalgo o de Vicente Gaos, entre otros muchos poetas.

El proceso rehumanizador iniciado en la posguerra, de modo independiente al que llevaron a cabo los poetas del 27, tendrá como derivación extrema la poesía social, que será objeto de la más punzante crítica por parte de Carnero. La poesía social de posguerra fracasa, en la opinión del poeta novísimo, tanto en su fundamento ideológico, al no tener capacidad para superar el "lastre de puerilidad propio del folletín premarxiano" (pág. 31), como en su materialización formal:

La poesía social dio en justificar, además, el deterioro del lenguaje en nombre de la urgencia del significado, utilizando formas de escritura realista y naturalista que suponen un salto atrás en la evolución de la Historia de la Literatura (pág. 31).

En consecuencia, mientras la poesía escrita durante la posguerra por los miembros de la generación del 27 y por aquellos grupos disidentes que enlazaban con ellos, suponía el desarrollo de una estética de tradición simbolista, que entroncaba, por lo tanto, con el

desarrollo del proceso estético en el período anterior a la guerra civil, los poetas que iniciaron el proceso de rehumanización en la posguerra y que derivaron, a través del tremendismo y del existencialismo religioso, hacia la poesía social, rompían con todos los elementos que habían caracterizado a la tradición simbolista precedente en un salto hacia atrás que pretendía enlazar con las corrientes realistas decimonónicas. Si la tradición simbolista se había caracterizado por una sobrevaloración del yo lírico, por un impulso esteticista y por el rechazo de los métodos lógicos del realismo, la poesía social supondrá una oposición radical a estos rasgos:

Los poetas sociales abogaron por la aniquilación del yo lírico (...); denunciaron con gran énfasis lo que llamaban *esteticismo*; practicaron un realismo y un popularismo estilístico no convincentes (pág. 32).

En contraste con la poesía social, el grupo de la revista *Cántico* entroncaba directamente con esta tradición simbolista y con su culminación en la generación del 27, a través de una expresión intimista que renunciaba a los modos expresivos realistas en favor de una manifestación *culturalista* del esteticismo:

Acaso la característica más relevante de *Cántico* sea la abrumadora presencia de un intimismo que, si bien procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos. Por esa razón puede aplicársele el calificativo de *culturalista* (pág. 42).

Cántico aportaba, en consecuencia, un modelo de expresión indirecta del yo lírico en el poema, una expresión indirecta que reelaboraba la experiencia desde un especial tratamiento del lenguaje en el texto.

En resumen, independiente del movimiento humanizador de la poesía iniciado por la generación del 27 en los años anteriores a la guerra civil, que hundía sus raíces en la tradición simbolista, el proceso de rehumanización iniciado en la primera posguerra trata de enlazar, por encima de las corrientes más modernas de la poesía del siglo XX, con las tendencias realistas precedentes, y supone, tanto en su manifestación tremendista como en su manifestación social, un doble fracaso, tanto en su concepción de base como en su salto atrás en la Historia de la Literatura:

Puede decirse que tanto el egotismo tremendista como la poesía social, las dos actitudes más *humanas* de la posguerra literaria española, caen por su propia base. El primero, por admitir la hipótesis de que la vida es monstruosa porque es inexplicable, o porque es sólo explicable desde una perspectiva individual; la segunda, por plantear explicaciones anecdóticas, afectivas y no materialistas de la problemática social (pág. 31).

El tremendismo fracasaba, así, para Carnero, por su postura anti-hedonista, en comparación con la generación del 27, por su paradójico anti-vitalismo; mientras que la poesía social fallaba en la estructuración compacta de su ideología materialista. Las dos líneas poéticas principales del desarrollo estético en la primera

posguerra quedaban, de esta manera, negadas de modo radical. Dentro de ese período, sólo las manifestaciones disidentes aludidas (*Postismo* y *Cántico*) y la poesía desarrollada por los autores del 27, en su armonización de *rehumanización* y *esteticismo*, con la que enlazaban dichas posturas disidentes, establecían una posición estética válida para los autores que en la segunda mitad de los años sesenta empezarían a publicar, en su desarrollo de la tradición simbolista⁴⁷⁸. *Cántico* se constituía, de esta manera, en una respuesta marginal a la cultura impuesta por el franquismo y por la oposición condicionada por tal régimen político, mediante la superación del enfrentamiento maniqueo de los estilos dominantes en la posguerra⁴⁷⁹. Con la aparición de los poetas de la generación del medio siglo, algunos de los cuales se dan a conocer en el seno de la poesía social, "empieza a entrar en la poesía española de posguerra un aire revitalizador" (pág. 32) y, en consecuencia, "pueden darse por caducas las actitudes contra las que *Cántico* batalló" (pág. 9). Desde un punto de vista estético, estos poetas tratan de enlazar, en opinión de Carnero⁴⁸⁰, con el desarrollo de la tradición simbolista tal como lo llevan a cabo los poetas de la generación del 27; desde un punto de vista ideológico, su persepectiva de la poesía social se transforma radicalmente y su protesta se hace más efectiva⁴⁸¹.

Más amplio, aunque no desprovisto de cierta voluntad polémica, es el panorama que establece Guillermo Carnero en 1978, en su artículo "Poesía de posguerra en lengua castellana"⁴⁸². Divide el crítico la poesía escrita desde 1936 en tres períodos cronológicos de aproximadamente quince años cada uno de ellos: el primer período abarcaría desde 1936 a 1950; el segundo, desde 1950 a 1965; y, por último, en 1965 se iniciaría un nuevo período poético, dominado por la poesía más joven. La estructura cronológica señalada le permite a Carnero distinguir dentro de cada marco temporal una serie de corrientes estéticas predominantes, frente a otras que quedan marginadas en el desarrollo de la poesía de posguerra. Precisamente, con estas corrientes poéticas marginales vendrán a enlazar los poetas más jóvenes, surgidos a partir de 1965.

Una vez revisada la "Poesía de guerra", dividida en la producción caracterizada "por el derechismo militante" (pág. 78) y, por otra parte, en "la participación de los poetas en la lucha republicana" (pág. 79), pasa Carnero a estudiar la que denomina como "La primera escuela literaria de posguerra", dominada por la presencia estética de dos revistas: *Escorial* y *Garcilaso*. Ambas revistas participaban de una común admiración por la poesía del Siglo de Oro español, y promovieron la resurrección y divulgación de diversos autores olvidados. La profundización en el conocimiento de los clásicos y un

sentimiento de frustración política consecuencia de la traición del franquismo a los ideales de la Falange, propiciaron que los poetas que más activamente habían participado en los proyectos poéticos "oficiales" del régimen político (Rosales, Panero, Vivanco, Ridruejo) iniciaran "a mediados de la década (...) su apartamiento de la literatura "oficial" y la tendencia hacia la interiorización y la investigación existencial, como resortes de creación poética" (pág. 80). En este movimiento de interiorización, el grupo de poetas en torno a Rosales viene a coincidir con un grupo de autores "neorrománticos" que había encontrado vehículo de expresión en *Garcilaso*, uniéndose ambos en la segunda mitad de los años cuarenta a la llamada "primera promoción de posguerra" en un proceso de "rehumanización" de la poesía, porque, tal como indica Carnero,

Parece fuera de duda la invalidez del simplista esquema que rotularía a la generación del 36 como propugnadora de una poesía deshumanizada, a la que reaccionaría a mediados de la década de los 40 la llamada "primera promoción de posguerra" (pág. 81).

Este proceso rehumanizador vendría a continuar, según expresa ahora Carnero, aquel otro iniciado por la generación del 27 en torno a 1929-1930, con lo que puede detectarse claramente "una continua corriente de poesía humanizada, vigente en la preguerra y existente en la posguerra" (pág. 82). Dentro de esa tendencia "rehumanizadora" general aún delimita Carnero "una

corriente poética, sin carácter de grupo ni escuela, cuyas preocupaciones son el tema del hombre en su angustiado vivir, la muerte, el diálogo conflictivo con Dios" (pág. 82).

Si estas corrientes estéticas definían los principales movimientos poéticos en el primer período cronológico distinguido por Carnero, lo cierto es que algunas tendencias quedaban marginadas de este devenir, y se manifestaban más que de modo divergente a ese desarrollo poético, en franco enfrentamiento. Tal es el caso de la corriente surrealista que pervive durante la primera posguerra⁴⁸³ en la obra de José Luis Hidalgo, Juan Eduardo Cirlot o Miguel Labordeta, entre otros autores:

El surrealismo (...) sufrió general postergación, por obra tanto de los poetas que preconizaban serenidad y equilibrio como de los que desde la esperpéntica izquierda poética reclamaban una atención directa a la problemática humana y exhibían una voluntad de estilo dirigido "a la inmensa mayoría" (pág. 82-83).

Los logros del surrealismo se mantendrán en estos poetas, que constituyen una corriente "heterodoxa"⁴⁸⁴ dentro de la primera posguerra, en un desarrollo con el que, a partir de 1965, enlazarán los poetas más jóvenes: "Habrá que esperar a que, hacia 1965, irrumpa en la escena poética española el grupo conocido como "Novísimos" para que el surrealismo vuelva a ser admitido con rango de magisterio" (pág. 83).

Otros dos movimientos poéticos, ya apuntados anteriormente por Carnero, marcaban una disidencia estética importante con respecto a las principales corrientes estéticas de la primera posguerra: *Postismo* y *Cántico*. Ambos grupos tienen la característica de convertirse en una respuesta estética, de sentido bien diverso, tanto a la corriente rehumanizadora como al *garcilasismo*, y de enlazar con una parte importante de los logros estéticos conseguidos por los poetas españoles entre 1920 y 1930, en su reivindicación de la imaginación poética y de la autonomía del lenguaje. Así, del *Postismo* escribirá Guillermo Carnero:

Es el *Postismo* un cuerpo extraño en el contexto de la poesía española de posguerra, una prolongación tardía de la literatura de vanguardia, más relacionable con los vanguardismos iniciales que con la obra de los poetas del 27 (pág. 84).

Por su parte, la revista cordobesa *Cántico* se convierte en el órgano de expresión de un grupo de poetas "anclado en firmes convicciones estéticas que van en contra de las tendencias predominantes en el momento" (pág. 84). Pero, mientras la disidencia marcada por el *Postismo* supone un entronque con los movimientos vanguardistas de anteguerra, y, por lo tanto, podría vincularse a la corriente surrealista que pervive después de la contienda bélica, *Cántico* señala, en su disidencia, a dos referentes estéticos diferentes, con "el deseo de enlazar con la generación del 27 y realizar una lectura de la

poesía clásica española más profunda y verdadera de la que hiciera *Juventud creadora*" (pág. 84).

En consecuencia, las tres corrientes estéticas "disidentes" durante la primera posguerra, la corriente surrealista, el *Postismo* y *Cántico*, continúan, frente a los movimientos mayoritarios, los principales logros alcanzados por los poetas antes de la guerra civil. Con estas corrientes "heterodoxas" de la primera posguerra vendrán a enlazar los jóvenes poetas que empiecen a surgir en el panorama español en torno a 1965.

Entre 1950 y 1965, se desarrolla un segundo momento en la poesía española, en el que la poesía social se establece como "la tendencia predominante en la poesía de posguerra" (pág. 85), cuya "vigencia se mantendrá hasta aproximadamente 1960-1965" (pág. 85). Sin embargo, la poesía social, "pontificada por Celaya y representada al más alto nivel de calidad que la escuela ha dado, por Blas de Otero" (pág. 86), que era la conclusión extrema del proceso de rehumanización desarrollado durante la primera posguerra, no conseguirá englobar a todos los poetas durante este período, como muestra la pugna estética en la *Antología consultada*, publicada en 1952.

En su concepción instrumental del lenguaje poético, los poetas sociales se sitúan, según la opinión de Carnero, en el polo opuesto de los presupuestos teóricos desarrollados por el Círculo Lingüístico de Praga⁴⁸⁵, que proponía la autonomía absoluta del lenguaje en la

escritura poética, y en contra, paralelamente, de los fundamentos que sustentan la nueva poesía defendida a través de estos textos programáticos por los poetas *novísimos*. En consecuencia, el joven crítico no puede sino dictaminar el fracaso de dicha corriente estética, tanto desde un punto de vista ideológico, como desde su formalización lingüística:

Fue una experiencia fallida por haber adoptado como uno de sus dogmas el deterioro del lenguaje en nombre de la urgencia del contenido, urgencia que no puede menos que parecernos exagerada habida cuenta de su escasa difusión fuera del ghetto intelectual, y del hecho de que la toma de conciencia del proletariado español se realizaba, afortunadamente, en el seno de organizaciones clandestinas que iban más allá del populismo burgués que los poetas sociales exhibían (pág. 86).

Dentro del marco cronológico que discurre entre 1950 y 1965, distingue Guillermo Carnero un importante grupo de poetas que se manifiesta como "disidencia" de la corriente estética social:

Existe una larga nómina de poetas que coexistieron con los sociales a lo largo de su pontificado, manteniéndose independientes de sus exigencias. No podemos hablar de generación ni siquiera de grupo, ya que ni las edades de esos poetas ni sus formas expresivas autorizan a ello (pág. 87).

En su actitud disidente, este grupo de poetas que comienzan a escribir entre 1950 y 1965 enlaza con aquellas corrientes que se habían manifestado como heterodoxas con respecto al proceso de rehumanización desarrollado en la primera posguerra, y en su disidencia,

ambos movimientos tratan de enlazar directamente con la generación del 27, en contra del magisterio de Antonio Machado, cuyo ejemplo había sustentado el proceso rehumanizador y la poesía social de posguerra: "decae el (magisterio) de Antonio Machado y asciende el de dos grandes poetas del 27: Cernuda y Aleixandre" (pág. 87).

Pese a no formar un grupo compacto, estos poetas, disidentes de la poesía social, comparten una serie de rasgos comunes, que Carnero enumera. En primer lugar, todos ellos practican una poesía moral, alejada, no obstante, de las posiciones moralistas características de la poesía social:

Escribir una poesía moral pero no moralista, desde un acercamiento personal a la problemática humana, para cuya explicitación e investigación psicológica se exige un lenguaje dotado de todos los recursos de la expresividad (pág. 87).

En segundo lugar, si estos poetas participan de la poesía social, lo hacen desde una perspectiva radicalmente diferente de la que desarrollan los poetas incluidos en la sección de poetas sociales:

Es igualmente característico de esta promoción el hecho de que, si cultivan en algún momento la poesía social (...), lo harán desde una exigencia crítica que les exime de caer en los defectos mayores de la escuela (pág. 87).

Estos poetas preparan, por lo tanto, el camino para la superación de la estética social tal como era practicada por los poetas más característicos de la escuela,

mediante un enriquecimiento progresivo de las técnicas poéticas de captación y expresión de la realidad. Por último, otro rasgo que caracterizará a este grupo de poetas será "la reivindicación del olvidado Cernuda" (pág. 87), del que aprenderán la práctica de una poesía eminentemente moral.

En consecuencia, estos poetas que Carnero engloba bajo el rótulo de "La poesía no social entre 1950 y 1965", preparan, tanto en su crítica y superación de la poesía social, como en su renovación del lenguaje poético de posguerra, el camino para el cambio estético que llevarán a cabo los poetas más jóvenes, poniendo en duda el presupuesto rupturista sobre el que se había fundado *Nueve novísimos* y la actitud estética de los nuevos poetas en los primeros años setenta:

Castellet exageró la voluntad de ruptura que atribuyó a sus elegidos. Es evidente que la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el período 1950-1965; en ellos se produce, o bien una actitud crítica hacia las pretensiones de la poesía social, o bien una reivindicación de la primacía del lenguaje poético por encima de cualesquiera exigencias contenidistas (pág. 89).

En su repaso histórico de la poesía de posguerra, Carnero distingue dos apartados en la poesía posterior a 1965: "*Los novísimos*" y "*Después de los novísimos*". La estética lanzada por Castellet en su antología de 1970 resulta la culminación de un desarrollo poético que, marginal frente a las corrientes predominantes de

posguerra, establece su vinculación con los logros conseguidos por la generación del 27 y por la tradición simbolista: "Puede definirse por su recuperación del Modernismo, de los valores irracionales del lenguaje y del magisterio de la generación del 27" (pág. 88). En consecuencia, tal como ha establecido su discurso teórico Carnero, en su aproximación a las posiciones poéticas de anteguerra, los poetas novísimos se definirán por su "alejamiento de la experiencia *humana* que tanto habían exaltado las promociones de posguerra desde 1944 a 1965" (pág. 88). Su estética se fundamentará en la reivindicación de "la autonomía del arte y del lenguaje" (pág. 88).

En su pretensión de llevar a cabo un discurso objetivo, Carnero cede la palabra en este apartado a tres críticos (Félix Grande, José Olivio Jiménez y José M^a. Castellet), cuyas opiniones sobre el grupo "novísimo" expone sin ningún tipo de comentario. Sin embargo, la misma estructuración de su discurso teórico, señalando una serie de líneas centrales en el desarrollo poético de posguerra y otras disidentes completamente independientes y sin ningún tipo de conjugación ni convergencia posible con las anteriores, sus opiniones contrarias a las estéticas predominantes definiendo sus actitudes en términos de tiranía ("pontificado", "exigencias", etc.), y su delimitación de la poesía "novísima" como una actitud estética que englobaría los principales

movimientos poéticos surgidos en la poesía española a partir de 1965, indica ya el carácter programático que recubre el texto de Guillermo Carnero. En consecuencia, las actitudes surgidas "Después de los novísimos" serán consideradas en tanto en cuanto "matizan" la tendencia general definida para la joven poesía en *Nueve novísimos*:

El éxito de la antología de 1970 hizo posible la aparición de otras posteriores, que pueden darnos algo de información con la que matizar el significado de *Nueve novísimos poetas españoles*, y suplir sus omisiones (pág. 89).

Por lo tanto, la poesía española escrita a partir de 1965 (hasta 1978, fecha en que se publica el artículo que comento) aparecerá, en opinión de Carnero, dominada por el signo estético marcado por los *novísimos* y por los fundamentos teóricos que sustentaron aquel movimiento, que se alza, en su enlace con la generación del 27 a través de las corrientes disidentes de posguerra, como "corriente dominante", como triunfo estético solamente comparable con la situación a que había llegado la poesía española en los años precedentes a la guerra civil:

La poesía española de hoy aparece indeleblemente marcada por la ruptura característica de los poetas reunidos por Castellet y de otros homologables con ellos. (...) En tal situación nos hallamos pues en 1978: predomina abrumadoramente esa "promoción de ruptura", de cuyos iniciales puntos de partida se ha mantenido sobre todo uno, el fundamental: la reivindicación de la autonomía del lenguaje (pág. 89).

De esta manera, la estética novísima, ocho años después de lanzada por la antología de Castellet, se consolidaba como la *nueva poesía*, que intentaba reestablecer el panorama poético español a los mismos límites de desarrollo que se había llevado en los años precedentes a la guerra civil por las corrientes herederas de la tradición simbolista. La estética novísima, en su fundamental afirmación radical de la autonomía del lenguaje, era la culminación de los movimientos disidentes de posguerra, que habían continuado la tradición simbolista y sus derivaciones, y su afirmación programática venía a señalar el fracaso de las corrientes dominantes en ese período y a negar cualquier desarrollo estético divergente en la poesía joven.

Sin embargo, el triunfo de la estética novísima, fundada en la reivindicación de la autonomía del lenguaje en la creación, comenzaba a ser cuestionado, precisamente desde aquellos poetas que Carnero había calificado como "homologables" a los *novísimos* de Castellet. Un año más tarde que el estudio de Carnero, Luis Alberto de Cuenca escribía en la misma revista, *Poesía*, su artículo "La generación del lenguaje", en el que reflexionaba sobre la estética fundada por los *novísimos* y sus continuadores, para declarar su crisis:

Esa *generación del lenguaje*, que, por lo menos, ha tenido el buen gusto de morir -en mi opinión, ha muerto ya- antes de que su estética haya obtenido los contrastes necesarios para su ulterior definición⁴⁸⁶.

El triunfo de la estética novísima venía a coincidir con su crisis, con su cuestionamiento y con el comienzo de su negación.

En el verano de 1979, se publicaba en la revista *Poesía* un artículo con cierto carácter de manifiesto programático: "Última poesía no española", de Leopoldo María Panero⁴⁸⁷. El texto de Panero venía a subrayar el carácter de ruptura con la tradición poética castellana moderna del grupo novísimo, puesto "que la literatura castellana prácticamente no existe" (pág. 110). Casi diez años después de la publicación de *Nueve novísimos*, Panero continuaba sosteniendo la actitud rupturista de la poesía novísima no sólo con la tradición más inmediata, sino también con los modelos clásicos en castellano, para afirmar la importancia de la influencia de los maestros extranjeros en su formación⁴⁸⁸. En consecuencia, establecía el siguiente panorama de la poesía de posguerra, en el que la estética social ha quedado completamente ignorada, con sus consiguientes valoraciones:

Pasada esa historia llueven las "generaciones": se podría decir que cada año surgía una diferente: tertulias de café. El postismo mola: Carriedo, Chicharro, Ory, escrito sobre una de esas servilletas, por lo menos. Luego la "del 36": diez poemas de mi padre, más éticos que todo Nora; Luis Rosales, válido por su hábil cultura. Luego una intermedia con la "nuestra": Allí me dicen que sí Valente. No lo creo; los que escribieron en esa época feroz de la posguerra y de la agonía franquista tuvieron que pagarlo como Costafreda y como Claudio Rodríguez, con su vida. O como Jaime

Gil de Biedma. Algún poema de Angel González recuerda a la poesía inglesa (pág. 111).

El panorama de posguerra establecido por Panero pretendía ser representativo de la visión de todo su grupo generacional y, pese a la radicalidad con que queda expuesto, su perspectiva no difiere ampliamente de las que, con un ánimo polémico más o menos encubierto, habían realizado Pere Gimferrer o Guillermo Carnero en sus artículos comentados⁴⁸⁹: descalificación de la estética social y de la poesía rehumanizada de posguerra; recuperación de las corrientes marginales, en concreto del *Postismo*; enlace con los poetas de la generación del 50 en cuanto que manifiestan su alejamiento de la poesía social.

Semejante radicalidad en la visión de Panero de la poesía de posguerra es también proyectada hacia su propia generación, a la que ve como heredera e imitadora de las posiciones estéticas defendidas por Pere Gimferrer:

Luego, finalmente, mi generación se llama Pedro Gimferrer: fue él quien la construyó como lo que las generaciones son, un grupo teórico.
Y Pedro Gimferrer creó nuestra ideología, y fue el verdadero autor de los *novísimos* y, por qué no decirlo, de mí (pág. 111)⁴⁹⁰.

Aquella estética *novísima* había quedado definida en *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*, dos de los primeros libros de Gimferrer, y, en consecuencia, todos los que habían participado más o menos de aquel movimiento son calificados por Panero de "imitadores": "De sus

imitadores cabe destacar a Guillermo Carnero, del que Gil de Biedma me decía que había escrito los mejores poemas de Gimferrer en *Dibujo de la muerte*" (pág. 111). Igual juicio merecen Antonio Colinas y Eduardo Haro-Ibars: "De sus más recientes imitadores (...) merecen destacarse Antonio Colinas (...) y Eduardo Haro" (pág. 111). En consecuencia, la estética novísima, tal como había sido promulgada y concebida en la antología de Castellet, se repetía de un poeta a otro, se agotaba en reiteraciones que Panero consideraba epigonales. Al final de la década de los años setenta, el repaso que hacía Panero de la poesía de su generación rescataba tan sólo unos pocos libros y señalaba el agotamiento de la estética novísima. Algo que seguramente percibía Guillermo Carnero en 1978, al señalar que en estos poetas "se advierte un acercamiento al mundo temático y experiencial de los poetas de la promoción de 1960, debido más a su maduración como seres humanos que a programa literario alguno"⁴⁹¹. Algo que, sin duda, trataba de dejar zanjado Luis Alberto de Cuenca, unos meses más tarde que el artículo de Panero, al hacer un repaso exhaustivo de los presupuestos estéticos que habían sustentado aquella estética del lenguaje y señalar que "es hoy (1979) humo y burbujas"⁴⁹².

Creo que puede señalarse un punto de inflexión, al menos desde un punto de vista teórico-crítico (desde un punto de vista estético-poético, se adelantaría cuando

menos un par de años), en torno a 1978-1979, en el que una amplia concepción de la *estética novísima*, como concepción autónoma del lenguaje en la creación, llega a establecerse como dominante, incluyendo poetas "homologables" de diversas tendencias y distintos momentos de evolución generacional que van más allá del primer afán rupturista. Para esta fecha, la tendencia *novísima* o *del lenguaje*, con diversos matices, es aceptada por la crítica no sólo como la más representativa de la generación del 68, sino como la definidora del movimiento poético de dicha generación⁴⁹³. En este sentido, los artículos de Carnero y Panero vienen a coincidir en sus afirmaciones con lo que la publicación de la antología *Joven poesía española*⁴⁹⁴ y el asentimiento de la crítica⁴⁹⁵ y los profesores universitarios corroboraban⁴⁹⁶. El establecimiento de la *estética novísima* y sus derivaciones más características coincide paradójicamente con el inicio de su análisis y cuestionamiento. Si puede establecerse un período, que abarcaría desde el momento de publicación de *Nueve novísimos* hasta 1978-1979, de afirmación a través de diversos manifiestos programáticos de la tendencia *novísima* dentro de la generación del 68, en sus distintas manifestaciones evolutivas, frente a la poesía precedente, puede decirse que en torno a esa fecha límite se inicia un nuevo período en el que la crítica y los propios poetas no tratan ya de afirmarse frente a las

estéticas anteriores, sino de analizar en profundidad, desde un punto de vista histórico y textual, los fundamentos que sustentan su propia estética. Analizar y reflexionar sobre las bases de una estética que se había venido constituyendo en un momento de definición y relativa coherencia desde 1965 hasta 1975-1977 aproximadamente⁴⁹⁷, aportaba una perspectiva distinta sobre dicha estética, que se manifestaba, de esta manera, de un modo diverso, en una proyección diferente. La "nueva poesía", que se había venido elaborando desde 1965 y que había alcanzado sus más importantes manifestaciones programáticas aproximadamente entre 1970 y 1975-1977, se había convertido en la estética predominante en dicho período y el cambio formal y profundo se hacía cada vez más necesario.

En este sentido, las críticas no surgieron, como se ha visto, sólo de los propios poetas que habían contribuido y participado en la nueva estética, sino también de poetas ajenos a dicha estética que vieron cómo ciertos rasgos se repetían de poeta a poeta, en unas creaciones que iban eliminando paulatinamente los rasgos más personales del autor en beneficio de una formalización retórica y del sometimiento a unas reglas poéticas establecidas. En consecuencia, las descalificaciones globales no se hicieron esperar, y si Angel González llevaba a cabo en su "Oda a los nuevos bardos"⁴⁹⁸, de 1977, una ironización del discurso

novísimo tal como se había constituido hasta ese momento, Félix Grande⁴⁹⁹, dos años más tarde, negaba la coherencia y el carácter rupturista de la nueva poesía. En 1982, Ignacio Prat concluirá su crítica a la estética novísima señalando la distancia a la que se encuentra de ella la poesía del momento: "hoy se piensa de otra manera, y este se es de plomo, como de pluma eran aquellos yoes de cuando alboreaba la década podrida"⁵⁰⁰.

El cambio en la perspectiva crítica venía a señalar, con un ligero retraso, un cambio estético profundo que se había iniciado en torno a 1976-1977 aproximadamente, en un repliegue y cuestionamiento de los fundamentos estéticos de la nueva poesía. En este sentido, no resultan falsas las opiniones de Guillermo Carnero que señalan ya para 1978 una aproximación de los jóvenes poetas "al mundo temático y experiencial de los poetas de la promoción de 1960"⁵⁰¹ y que puntualizan una evolución última de la generación, que viene a cuestionar algunos de los presupuestos estéticos sostenidos por la "nueva" poesía en diversos aspectos: la desaparición de la censura del autobiografismo lírico; la aparición de reflexiones metapoéticas; el cambio de signo del barroquismo formal hacia una expresión más depurada y sintética⁵⁰². La poesía más joven iniciaba una evolución estética que le habría de hacer revisar muchos de sus presupuestos programáticos planteados desde los años sesenta y que les habría de hacer coincidir con muchas de

las posiciones estéticas que en sus manifestaciones más programáticas se habían visto obligados a negar. La generalización del "nuevo estilo" en el primer lustro de la década de los setenta llevó a sus promulgadores hacia posiciones estéticas y vitales coincidentes con los poetas de posguerra, tal como indicara Ignacio Prat, concordando con lo expuesto por Carnero:

Quizá los verdaderos novísimos, en su retirada, invaden a su vez las cuevas escondidas a que se habían retirado, en otras épocas, y por causas muy distintas, los vates del social-realismo⁵⁰³.

Tras el supuesto de la "ruptura" estética, comenzaba a aparecer en la joven poesía española una línea que la entroncaba con la tradición que los poetas de posguerra habían desarrollado.

Notas al texto

1 Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral ed. Barcelona, 1970; pág.17.

2 García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*. Monografías de Los Cuadernos del Norte. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13.

3 Diego, Gerardo. "Poesía social" en ABC. 13-VII-1962.

4 Luis, Leopoldo de. *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1964)*. Ediciones Júcar. Madrid, 1982 (3^a edición). La primera edición data de 1965.

5 Lechner considera, siguiendo la opinión de Ramón de Garciasol, que la poesía social tiene una marea ascendente hacia 1950 y que entre ese año y la mitad de la década siguiente tiene su máximo esplendor, para decaer en los últimos años sesenta y desaparecer prácticamente para 1973. Lechner, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Universitaire Pers. Leiden, 1968-1973; vol.II, pág.66-67.

6 Goytisolo, Juan. "Para una Literatura Nacional Popular" en *Insula*, n^o 146 (enero 1959); pág. 6 y 11. El artículo de Goytisolo peca de una falta de enfoque, que no se puede determinar si es intencionada, es decir, si responde a un presupuesto generacional, o no. En primer lugar, extiende el predominio de los conceptos sobre el "arte puro", expuestos por Ortega, más allá de su período de hegemonía. Es decir, Goytisolo supone que la realización de un "arte puro" se extiende no sólo en la década de los años veinte, sino también en la de los treinta, ignorando, consecuentemente, todo el proceso de rehumanización y compromiso que se da en la literatura española en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil. En segundo lugar, deduce, lógicamente, que el proceso de rehumanización de posguerra surge independiente y sin relación con los fenómenos anteriores a la contienda. Por último, su consideración global de la literatura anterior a la guerra como una literatura deshumanizada y pura, da idea de la consideración de su

propia generación hacia aquella literatura. Cumplida respuesta al artículo de Goytisolo dio Torre, Guillermo de en "Los puntos sobre algunas "íes" novelísticas. (Réplica a Juan Goytisolo)" en *Insula*, nº 150 (mayo 1959); pág.1 y 2.

7 Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Gredos. Madrid, 1972; pág. 261.

8 Luis, Leopoldo de. *Op.cit.*; pág.17.

9 *Ibidem*; pág. 13-20.

10 Lechner, J. *Op. cit.*; vol. I, pág.18.

11 Carnero, Guillermo. "Precedentes de la poesía social de posguerra en la anteguerra y guerra civil" en *Boletín de la Fundación Juan March*, nº 9 (julio-agosto 1983); citaré por su reproducción en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Anthropos. Barcelona, 1989; pág. 275-276. Añade también Carnero unas interesantes precisiones que anoto a continuación:

La poesía humana y la social son, como posibilidad, propias de todo tiempo y lugar. Pero para que sea posible una auténtica poesía "política" hacen falta dos cosas: 1º) que un pueblo viva una coyuntura histórica determinada, en la que exista fe, programa o enemigo; 2º) que el poder existente permita ese tipo de expresión literaria, bien por existir condiciones objetivas de pluralismo ideológico y libertad de expresión, bien porque, sin esa libertad, la literatura pueda expresarse de manera tolerada o clandestina. Las fronteras entre poesía "humana", "social" y "política" son movedizas. [...] Esto quiere decir: 1º) que puesto que todo hombre es víctima, en la esfera privada, de los condicionamientos sociopolíticos de la sociedad en que vive, todo poema humano es, en última instancia, social y político; 2º) que el receptor del texto puede prolongar la intención de éste en el mismo sentido; 3º) que cuando se produce y lee literatura en una comunidad que no goza de las mínimas libertades, el autor y el receptor se hallan en situación de pacto implícito en cuanto a la ampliación de intencionalidad a que me he referido antes. (pág. 276)

12 Cano Ballesta, Juan. "La poesía comprometida y su contexto sociológico en la España de los años 30" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1982; vol. I, pág. 235.

13 Vid. Luis, Leopoldo de. *Op.cit.*; pág.22. Vid. Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976; vol. I, pág. 371 y ss.

14 Vid. Gil de Biedma, Jaime. "El mérito de Espronceda" en *El pie de la letra. (Ensayos 1955-1979)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1980; pág. 275-285, especialmente pág. 284.

15 Manrique de Lara, José Gerardo. *Poesía española de testimonio*. Epsa. Madrid, 1973; vol. I, pág. 157.

16 Luis, Leopoldo de. *Op. cit.*; pág. 157.

17 Carnero, Guillermo. "El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno" en *Las armas abisinias...*; pág. 13-29. Allí escribe Carnero:

"El verdadero escritor, o escritor popular, es un individuo culto que no por ello se siente desarraigado del pueblo, sino que comulga con la forma de ser y de sentir de éste, y sabe expresar ese ser con idoneidad artística." (pág.23)

Y más adelante apunta:

"Ante la obra del escritor popular, el pueblo adquiere conciencia de su propio ser y pensar, que desconocía hasta que le fue así revelado. Y el pueblo se desorienta y queda flotando en la pasividad y la ignorancia cuando los cultos se niegan a ser escritores populares. Esa es, por lo tanto, la misión social del escritor, que no inscribirse en un partido; y tiene una dimensión didáctica, desde luego, pero de carácter ético cognoscitivo, más allá del servicio a fines políticos coyunturales, utilitarios o partidistas." (pág. 24)

Vid. Caminero, Juventino. "El sistema poético de Unamuno" en *Letras de Deusto*, nº 14 (julio-diciembre 1977); pág. 67-85.

18 Carnero, Guillermo. "Precedentes de la poesía social ..."; pág. 279-280.

19 Jiménez, José Olivio. *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*. Society Spanish and Spanish-American Studies. USA, 1983. Véase también en este sentido Tuñón de Lara, Manuel. *Antonio Machado poeta del pueblo*. Laia. Barcelona, 1975.

20 Vid. Castellet, José M^a. *Un cuarto de siglo de poesía española*. Seix Barral. Barcelona, 1973 (6ª edición); pág. 109.

- 21 Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Historia social de la literatura española*. Castalia. Madrid, 1984; vol. II, pág. 310.
- 22 Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Espasa-Calpe. Madrid, 1987; pág. 49 y 52 respectivamente.
- 23 Vid. Marías, Julián. "Introducción" a Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1976; pág. 25. Vid. Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Op. cit.*; pág. 289. En este sentido, creo que resultan aclaratorias las palabras de Cano Ballesta, Juan. "La poesía comprometida ..."; pág. 240. Allí escribe: "La cultura seguía siendo, sin dejar lugar a dudas, un bagaje exclusivo de la burguesía, y la masa popular aún se hallaba muy lejos de ella".
- 24 Bodini, Vittorio. *Los poetas surrealistas españoles*. Tusquets. Barcelona, 1982; pág. 45.
- 25 Cernuda, Luis. "Historial de un libro" en *Poesía y Literatura I y II*. Seix Barral. Barcelona, 1975; pág. 184 y 189. Vid. Blanco Aguinaga, Carlos. *Op. cit.*; pág. 334.
- 26 Cano Ballesta, Juan. *La poesía española ...*; pág. 40.
- 27 La encuesta sobre la vigencia de la Vanguardia se desarrolló entre los números 83 y 94 de *La Gaceta Literaria*, correspondientes al 1-VI-1930 y 15-XI-1930. Citaré, por estar más al alcance, por la antología de Buckley, Ramón y Crispin, John. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Alianza. Madrid, 1973; pág. 393-413. La cita apuntada corresponde a las páginas 397-398.
- 28 *Ibidem*. pág. 411.
- 29 *Ibidem*. pág. 396.
- 30 Blanco Aguinaga, Carlos. *Op. cit.*; pág. 310.
- 31 Cano Ballesta, Juan. *La poesía española ...*; pág. 28.
- 32 Ortega y Gasset, José. *La deshumanización ...*; pág. 55.
- 33 Vid. Silver, Philip. "On misreading Ortega: La deshumanización del arte" en *Point of Contact / Punto de contacto*, n° 4 (julio de 1977); pág. 59-64. Versión parcial traducida en García de la Concha, Víctor, ed. *Historia y Crítica de la Literatura Española. (Epoca Contemporánea, 1914-1939)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1984; vol. VII, pág. 34-39.
- 34 Ortega y Gasset, José. *La deshumanización ...*; pág. 57.

35 *Ibidem.* pág. 90.

36 *Ibidem.* pág. 69.

37 Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea).* Gredos. Madrid, 1981; tomo I, pág. 269.

38 Ortega y Gasset, J. *La deshumanización ...*; pág. 76.

39 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 20-21.

40 Ortega y Gasset, J. *La deshumanización ...*; pág. 77.

41 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 150.
Vid. Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; pág. 291.

42 Cit. por Cano Ballesta, Juan. *La poesía española ...*; pág. 65.

43 Vid. *Ibidem.* pág. 78-93.

44 Caba, Carlos y Pedro. "La rehumanización del Arte" en *Eco. Revista de España*, nº IX (octubre 1934); pág.4 (sin paginar).

45 García Lorca, Federico. *Obras completas.* Aguilar. Madrid, 1980 (21ª edición); vol. II, pág. 1124.

46 Vid. García de la Concha, Víctor. "Introducción al estudio del surrealismo español" en García de la Concha, Víctor (ed.). *El surrealismo.* Taurus. Madrid, 1982; pág. 9-27. Vid. Vela, Fernando. "El suprarrealismo" en *Inventario de la modernidad.* Ediciones Noega. Gijón, 1983; pág. 49-54. El artículo fue publicado originalmente en 1925.

47 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 134.

48 "Presupuesto vital" apareció publicado por primera vez en *Favorables París Poema*, nº 1, julio de 1926. Cito por su reproducción en Larrea, Juan. *Versión Celeste.* (Ed. de Miguel Nieto). Cátedra. Madrid, 1989; pág. 350-355.

49 Aleixandre, Vicente. "Vida" en Diego, Gerardo. *Poesía Española Contemporánea. Antología (1901-1934).* Taurus. Madrid, 1959; pág. 493.

50 Alberti, Rafael. *La arboleda perdida.* Bruguera. Barcelona, 1984; pág. 245-247.

51 Martínez Nadal, Rafael. "Federico García Lorca. Siete Viñetas" en *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca.* Fundación Juan March / Cátedra. Madrid, 1980; pág. 27-36.

52 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 136-138. Las referencias que se dan son para el ejercicio surrealista en la generación del 27. Evidentemente, el grupo surrealista tinerfeño sí estuvo plenamente conectado con el movimiento francés, pero en la segunda etapa de éste. Vid. Pérez Minik, Domingo. *Facción española surrealista de Tenerife*. Tusquets. Barcelona, 1975.

53 García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975. (De la preguerra a los años oscuros 1935-1944)*. Cátedra. Madrid, 1987; vol. I, pág. 36.

54 Bodini, V. *Op. cit.*; pág. 84.

55 Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. Madrid, 1978 (3ª ed.); pág. 269-270.

56 Vid. *Ibidem*. pág. 171-172. Vid. Blanco Aguinaga, C. *Op. cit.*; pág. 347.

57 Cernuda, L. *Op. cit.*; pág. 183.

58 *Ibidem*. pág. 193.

59 Recogido en Buckley, R. y Crispin, J. *Op. cit.*; pág. 59-60.

60 *Ibidem*. pág. 54.

61 Cernuda, L. *Op. cit.*; pág. 177 y 192.

62 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 42.

63 *Ibidem*; pág. 47.

64 Vila Selma, José. *Pedro Salinas*. Epesa. Madrid, 1972; pág. 39.

65 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 255-256.

66 Cernuda, L. *Op. cit.*; pág. 183-184.

67 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 48.

68 Vid. Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; pág. 332.

69 Vid. Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Alianza ed. Madrid, 1983; pág. 38-39.

70 Citado por García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 48.

71 Vid. Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 242.

72 Citado por García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 49.

73 Vid. carta de Pablo Neruda ante la edición facsimilar de *Caballo verde para la poesía*. Verlag Detlev Auvermann KG. Kraus Reprint. Nendeln-Liechtenstein, 1974.

74 Vid. Lechner, J. *Op cit.* ; pág. 102. Vid. Lechner, J. "Nota preliminar" a la edición facsimilar de *Caballo verde ...*; sin paginar.

75 Vid. Cano Ballesta, J. *La poesía ...*; pág. 205-206.

76 Vid. *Ibidem.*; pág. 201-227.

77 Buckley, R. y Crispin, J. *Op. cit.*; pág. 402 y 403.

78 Fuentes, Víctor. "Post-Guerra (1927-1928): una revista de vanguardia política y literaria" en *Insula*, nº 360 (noviembre 1976); pág. 4.

79 Jiménez Millán, Antonio. *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Diputación Provincial de Cádiz. Jerez de la Frontera, 1984; pág. 14.

80 Vid. Esteban, José. "Editoriales y libros en la España de los años 30" en *Cuadernos para el Diálogo*, nº extra XXXII (diciembre de 1972); pág. 58-62.

81 Carnero, G. "Precedentes de la poesía social ..."; pág. 283.

82 Citado por Jiménez Millán, A. *Op. cit.*; pág. 20.

83 *Ibidem*; pág. 23.

84 Montero, Enrique. "Octubre: revelación de una revista mítica" en la reproducción facsimilar de *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*. Topos Verlag AG. Vaduz / Liechtenstein, 1977; pág. XVI.

85 Para los problemas de relación entre el PCE y los intelectuales simpatizantes con su causa en estos años véase Renau, Josep. "Notas al margen de *Nueva Cultura*" en la reproducción facsimilar de *Nueva Cultura*. Topos Verlag AG. Vaduz / Liechtenstein, 1977; pág. XVII-XIX.

86 Montero, Enrique. *Op. cit.*; pág. XIV-XV.

- 87 Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; pág. 368.
- 88 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 123-124.
- 89 *Ibídem*; pág. 112-113.
- 90 Para una visión más completa del compromiso político en la poesía de Alberti durante la década de los treinta véase Jiménez Millán, Antonio. *Op. cit.* Por otra parte, Enrique Montero (*Op. cit.*; pág. XXVI) señala el poema "Sequía", publicado en el nº 5 (junio de 1933) de *Sin Dios*, como el primer poema comprometido publicado por Alberti a su vuelta de la URSS. En *Sin Dios*, se recogerá también el poema "La iglesia marcha sobre la cuerda floja".
- 91 Cernuda, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Edic. Guadarrama. Madrid, 1970 (2ª edic.); pág. 153-154.
- 92 Las dos cartas de Juan Gil-Albert están fechadas en Valencia el 17-IX-1965 y el 18-VII-1966 y aparecen recogidas por Lechner, J. *Op. cit.*; pág. 94-95 y 122, respectivamente.
- 93 Montero, E. *Op. cit.*; pág. XXIII.
- 94 Vid. Lechner, J. *Op. cit.*; pág. 96.
- 95 Renau, J. *Op. cit.*; pág. XII.
- 96 Lechner, J. *Op. cit.*; pág. 97.
- 97 Renau, J. *Op. cit.*; pág. XIX. Allí escribe Renau a este respecto: "Puedo decir, con todo conocimiento de causa, que NC fue una revista libre e independiente en el sentido de que éramos enteramente responsables de lo que decidíamos y hacíamos".
- 98 *Ibídem*; pág. XX.
- 99 Lechner, J. *Op. cit.*; pág. 97.
- 100 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 92-93.
- 101 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 104-105.
- 102 Téngase en cuenta la acusación de "conformismo burgués" que Luis Cernuda (*Estudios ...*; pág. 153) lanza contra Jorge Guillén y Pedro Salinas.

- 103 Puccini, Dario. *Romancero de la resistencia española*. Ediciones Península. Barcelona, 1982; pág. 34-35.
- 104 Vid. Cano Ballesta, J. "La poesía comprometida ..."; pág. 240. Vid. García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 122.
- 105 Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Historia social de la literatura española*. Castalia. Madrid, 1984; vol. III, pág. 22.
- 106 Salaün, Serge. *La poesía de la guerra de España*. Castalia. Madrid, 1985; pág. 185 y ss.
- 107 Cano Ballesta, J. "La poesía comprometida ..."; pág. 241.
- 108 "Propósito" en *Hora de España*; n° 1, pág. 5-6. Reproducido por Lechner, J. Op. cit.; pág. 264.
- 109 Palabras citadas por Blanco Aguinaga, C. et al. Op. cit.; vol III, pág. 21.
- 110 Carnero, G. "Precedentes de la poesía social ..."; pág. 291.
- 111 Carta a Lechner fechada el 15-III-1967. Reproducida por Lechner, J. Op. cit.; pág. 276-277.
- 112 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 119.
- 113 "Ponencia colectiva", reproducida en Lechner, J. Op. cit.; vol. I, pág. 265-272.
- 114 Salaün, S. Op. cit.; pág. 92. Vid. García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 116-117.
- 115 Puccini, D. Op. cit.; pág. 66.
- 116 *Ibidem*; pág. 63.
- 117 Vid. Salaün, S. Op. cit.; pág. 250-261.
- 118 Villén, Jorge. "Prólogo" a *Antología poética del Alzamiento*; recogido en Lechner, J. Op. cit.; vol. I, pág. 275.
- 119 Blanco Aguinaga, C. et al. Op. cit.; vol. III, pág. 48.
- 120 *Ibidem*; pág. 50.
- 121 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 138.

122 *Ibidem*; pág. 321.

123 Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 28 y ss.

124 *Ibidem*; pág. 33.

125 *Ibidem*; pág. 36.

126 *Ibidem*; pág. 38.

127 Véase Revuelta, Jesús. "Un año de Garcilaso. Prehistoria" en *Garcilaso*, n° 12 (abril 1944); sin paginar. Lorenzo, Pedro de. "Un año de Garcilaso. Con la mano en el pecho, bien apretado el corazón" en *Garcilaso*, n° 12 (abril 1944). Aguirre, José Fernando. "Historia de una amistad. Cosas no sabidas de la revista *Garcilaso*" en *El Español*, 111, n° 77 (1944); pág. 5. Véanse también los estudios que sobre los antecedentes de Garcilaso han hecho: Rubio, Fanny. *Op. cit.*; pág. 108-114. García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 356-371.

128 Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 108.

129 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 377 y 392. García de la Concha estudia detenidamente la "prehistoria estética" de Garcilaso en las páginas 356-371; a él le sigo en mis notas.

130 Vid. Jiménez, José Olivio. *Op. cit.*; *passim*.

131 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 374-377.

132 Citado por Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 117.

133 Alonso, D. *Op. cit.*; pág. 345-358.

134 Citado por García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 391.

135 Vid. Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 427-434 y 233-242. García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 436-444. Torre, Emilio E. "El grupo Proel" en *José Hierro: Poeta de Testimonio*. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1983. Véanse también los artículos sobre Corcel recogidos en la revista *Peñalabra*, n°6, invierno 1972-1973.

136 Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 258. Véanse para el estudio de Cisneros las páginas 257-261.

137 Nora, Eugenio de. "Garcilaso" en *Cisneros*, n° 4 (1943); pág. 85.

138 Editorial de la sección "Arte y Letras" en Cisneros, n° 5; pág. 96.

139 Lama, Antonio G. de. "Si Garcilaso volviera" en Cisneros, n° 6 (1943); pág. 122-124. Reproducido en *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*. (Reedición facsímil). Espadaña editorial. León, 1978; pág. XXXIII-XXXV.

140 Nora, Eugenio de. "Espadaña, 30 años después" en *Espadaña ...*; pág. X. La misma opinión es defendida por Victoriano Crémer ("¡Espadaña a la vista!" en *Espadaña ...*; pág. XXII-XXIII): "Espadaña se erigía en mantenedora de las líneas poéticas (y humanas) de las generaciones inmediatas, dispersas y trasterradas (Cernuda, Alberti, Miguel, Lorca, Vallejo, etc.) y es partidaria de unas formas de expresión menos convencionales".

141 Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 261.

142 Crémer, V. "Espadaña ..." ; pág. XXVI-XXVII. Véase la opinión, totalmente desviada de esta interpretación, de Lechner, J. *Op. cit.*; vol. II, pág. 32.

143 Nora, E. de. "Espadaña, ..." ; pág. XIII.

144 *Ibidem*; pág. XVII.

145 Lama, Antonio G. de. "¿Qué es Poesía?" en *Espadaña ...*; pág. 5 de la edición facsímil. Citaré a partir de aquí la página de la reedición junto al texto.

146 Nora, E. de. "Espadaña ..."; pág. XIII.

147 Crémer, V. "Espadaña ..."; pág. XXIX.

148 Citado por García de la Concha, V. *La poesía española...*; pág. 471-472.

149 Vid. Grande, Félix. *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Taurus. Madrid, 1970; pág. 21-26.

150 Nora, E. de. "Espadaña..."; pág. XIV.

151 *Ibidem*; pág. XII.

152 Crémer, V. "Espadaña ..."; pág. XXVII.

153 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 481-482.

154 Anónimo. *Pueblo cautivo*. (Facsímil de la edición clandestina de 1946 a cargo de Fanny Rubio). Hiperión. Madrid, 1978. Las citas se referirán siempre a esta edición.

155 Llamazares, Julio A. "Eugenio de Nora reconoce la paternidad de Pueblo cautivo" en *Ceranda*, semanario leonés, 17-23 de agosto de 1979; pág. 15.

156 Recuérdense aquellos versos de Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra*. Lumen. Barcelona, 1980 (la primera edición es de 1955): "Ni una palabra / brotará en mis labios / que no sea / verdad" (pág. 61).

157 Hacia aquí se derivará una cierta concepción simbólica del paisaje en *Pueblo cautivo*: el poeta ve, más allá que el resto de los hombres, lo que el paisaje oculta, ve la otra realidad, histórica, que se superpone en el paisaje a la realidad presente. La tierra como el poeta guardan la memoria de la guerra civil. Así puede verse en "Paisaje de España", "La fuente" o en las primeras estrofas de "Y en cada instante un deseo... ¡Libertad!".

158 Riera, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Anagrama. Barcelona, 1988; pág. 249.

159 Vid. López Abiada, José Manuel. "Observaciones en torno a la poesía de posguerra. Conversación con Eugenio de Nora" en *Insula*, n° 407 (octubre de 1980); pág. 3-4.

160 Ribes, Francisco. *Antología consultada*. Mares. Valencia, 1952; pág. 10. Todas las citas se harán por esta edición. Aunque en la consulta previa a la elaboración de la antología se solicitaban los nombres de diez poetas, finalmente Ribes sólo incluyó a nueve, por razones que él mismo explica:

El más favorecido, a quien se consultó, se ha negado modesta y ejemplarmente a que le sacáramos de la fila. Pero confundirle -a él y a los demás- en la estimación general que se haga de esta Antología, con quien ocupa el décimo lugar, nos parece injusto: del puesto quinto al noveno, el porcentaje de menciones es casi el mismo; pero del noveno al décimo, hay un peldaño demasiado significativo para que se ignore. (pág. 13)

Lo cierto es que, como más tarde se supo, el primer puesto en las votaciones lo había logrado José Hierro, siendo el segundo para Blas de Otero; del resto de la clasificación sólo se dieron especulaciones no fundadas.

161 Véase su comentario a la *Antología consultada* en *Insula*, n° 81 (septiembre de 1952).

162 Al mismo tiempo contribuyó a crear una de las falsedades de la historia literaria española reciente: que la guerra civil hacía totalmente independiente la producción poética de la inmediata posguerra con respecto

a la de la inmediata anteguerra. El olvido generalizado de la generación de 1936, que, aunque hace su aparición antes de la guerra, se desarrolla en la inmediata posguerra, sólo contribuye a que este fenómeno perdure.

163 Cano, José Luis. "Una Antología consultada" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 38 (febrero de 1953); pág. 246.

164 Curiosamente, en febrero de 1952, la revista alicantina *Verbo* había dedicado un número triple (23-24-25) a dar cuenta del surrealismo español anterior y posterior a 1936. Vid. Carnero, Guillermo. "Apuntes para la historia del superrealismo en la poesía en español de la alta posguerra" en *Las armas abisinias...*; pág. 337-362, en especial pág. 341.

165 Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1984; vol. 6/2, pág. 352.

166 Cano, J.L. *Op. cit.*; pág. 247.

167 Aunque Dámaso Alonso (*Op. cit.*; pág. 345-346) incluyera a Valverde entre los poetas arraigados, y la temática del "arraigo" religioso es importante en los primeros libros de Bousño y Gaos, no creo que deba hablarse de "poesía arraigada" para englobar a estos cuatro poetas de la *Antología consultada*, pues tal definición resultaría restrictiva y falsificadora.

168 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 29.

169 Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; vol III, pág. 93.

170 Vid. Carnero, Guillermo. "La poética de la poesía social en la postguerra española" en *Las armas abisinias...*; pág. 299-336. Allí escribe: "El neorromanticismo y la poesía social no son incompatibles; en efecto, el primero suele aparecer, como un primer momento creativo, en la obra de los poetas sociales." (pág.301)

171 Bowra, C.M. *La imaginación romántica*. Taurus. Madrid, 1972; pág. 13-34, en especial pág. 19 y 21. Schenk, H. G. *El espíritu de los románticos europeos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983; pág. 28. Vid. Bousño, Carlos. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 38-39.

172 *Ibidem*; pág. 35 y ss. Vid. Schenk, H. G. *Op. cit.*; pág. 47.

173 Vid. *Ibidem*; pág. 45 y ss. Vid. Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Gredos. Madrid, 1972; pág. 339. Véase sobre la relación de los románticos y la

Revolución Francesa, el capítulo "Progreso y desencanto" en Schenk, H. G. *Op. cit.*; pág. 32-39.

174 Gaos, Vicente. *Poesía y técnica poética*. Editora Nacional. Madrid, 1955. Citado por García de la Concha, V. *La poesía española ...*; vol. II, pág. 561-562.

175 Véase en este sentido las palabras escritas en el apartado "Contra el brillo de la sorpresa" por Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión...*; vol. II, pág. 414-416.

176 Los aforismos de Vicente Aleixandre sobre "Poesía y comunicación" fueron publicados en *Insula*, n.º 59 (noviembre de 1950); pág. 1-2, y en *España*, n.º 48 (diciembre de 1950); pág. 1017-1018 de la edición facsimilar. Posteriormente fueron recogidos con el título "Poesía, moral, público" en Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1977; vol. II, pág. 656-666. Las diversas citas de los aforismos aleixandrinos se hacen por esta edición.

177 Rubio, Fanny, y Falcó, José Luis. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Alhambra. Madrid, 1981; pág. 42.

178 Vid. Ortega y Gasset, José. *La rebelión ...*; pág. 98-116. Por otra parte, el aforismo de Aleixandre que sirve como base a la reflexión de Morales es el siguiente: "El poeta que al fin se decide a escribir para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino". También subyace a la formulación de Rafael Morales otro aforismo aleixandrino: "Toda poesía es multitudinaria en potencia, o no es".

179 Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1952; pág. 18 y 22 respectivamente. He querido citar por la primera edición porque refleja el pensamiento de Bousoño en aquel año. Las siguientes ediciones han transformado mucho esta obra y sobre todo el primer capítulo, aunque las ideas desarrolladas posteriormente en estas ediciones se encuentran ya en germen en la primera. Por otra parte, más adelante podrá verse cuánto deben estas reflexiones de Bousoño a las opiniones que durante esos años hace públicas Vicente Aleixandre, aunque apuntaré ahora que los dos fundamentos de la definición de poesía que hace Bousoño (1.º comunicación de un conocimiento previo; 2.º que esta comunicación produzca placer), se hallan en las siguientes palabras de Vicente Aleixandre, que datan de 1951, y que aparecen recogidas bajo el rótulo "Poesía, comunicación" en su *Obras completas*; vol. II, pág. 668: "La poesía es una profunda verdad comunicada. (...) La función de escribir produce una fruición que le está íntegramente destinada al poeta".

180 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; vol. II, pág. 567.

181 Vid. Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 30-31.

182 Aún podrían señalarse algunos rasgos más que comparten la mayor parte de los autores antologados, como, por ejemplo, su gusto por la poesía española de los Siglos de Oro, su preferencia también por la poesía de cancionero y romancero y por aquella de tipo tradicional, etc.

183 Otero, Blas de. *Angel fieramente humano. Redoble de conciencia*. Losada. Buenos Aires, 1960; pág. 9. Hay que decir que Rubén Darío no habla de "mayorías", y de ahí que Otero subraye el término al recogerlo en su cita, sino que habla de "muchedumbres". De esta manera creo que se confirma por otra parte la identidad que he establecido, frente al concepto de "mayoría relativa" de Morales, entre mayoría=multitud=muchedumbre=pueblo, en el grupo de Celaya, Hierro, Crémer, Nora y Otero.

184 Blanco Aquinaga señala la contradicción en que se cayó en esta voluntad de crear una nueva expresión poética, un nuevo lenguaje poético:

(...) quieren hablar para la mayoría directa y sencillamente -pero con rigor poético-, en un lenguaje que exprese el vivir solidario de la mayoría y sus esperanzas; pero el mismo Régimen que sofoca la actividad mayoritaria abierta, impone una censura que pretende impedir la comunicación. De aquí (...) la peculiar sutileza alusiva, el gran refinamiento verbal de los mejores momentos de esta poesía. (Blanco Aquinaga, C. et al. *Op. cit.*; vol. III, pág. 195).

185 Vid. Bousoño, Carlos. *Epocas literarias...* ; vol. I, pág. 269.

186 También la configuración poética de Hierro es de signo simbolista; su concepción del poema como compuesto por música y letra, siendo la primera un eco que se repite antes de que el poema tenga algún sentido por la letra (vid. pág. 101-102), no es sino una reelaboración del sentido pitagórico que los modernistas españoles, herederos del movimiento simbolista europeo, dieron a la "música" de sus poemas. Vid. Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Gredos. Madrid, 1971; pág. 119- 126. Vid. Jrade, Cathy Login. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. (El recurso modernista a la tradición*

esotérica). Fondo de Cultura Económica. México, 1986; pág. 41-75.

187 Recuérdese que éste era, precisamente, uno de los ataques que el padre De Lama lanzaba en su artículo "Prosaísmo" de Espadaña.

188 Sin embargo, no creo que pueda olvidarse en este caso una declaración como la siguiente: "La poesía puede llegar con su música a donde no llega la prosa con el simple concepto" (pág. 103).

189 Vid. Torre, Emilio E. de. *Op. cit.*; *passim*.

190 *Ibidem*; pág. 77-78.

191 Vid. Carnero, Guillermo. "Precedentes de la poesía social..."; pág. 275-276, y "La poética de la poesía social..."; pág. 316-317.

192 R. "Una innovación afortunada: la del Primer Congreso de Poesía" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 32 (agosto de 1952); pág. 311. Vid. Luis, Leopoldo de. "El primer Congreso de Poesía" en *Índice*, n° 53 (1952). Véanse los comentarios con respecto a este congreso de Rubio, Fanny. "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 361-362 (1980); pág. 203-204.

193 Rubio, Fanny, y Falcó, José Luis. *Op. cit.*; pág. 44.

194 El propio Vicente Aleixandre volvería en 1955 sobre el tema de la poesía como comunicación, recogiendo parte de sus aforismos de años atrás y apoyándose en las aportaciones y poemas de los autores recogidos en la Antología consultada. Si en 1947, el premio Adonáis a José Hierro había supuesto el apoyo a una poética realista (frente al "esteticismo" de *Cántico*, cuya plana mayor se había presentado a dicho premio ese año), y en 1952 la Antología consultada había sido la "puesta de largo" de dicha tendencia, el discurso de Aleixandre de 1955 era su lanzamiento a ámbitos más amplios. Vid. Aleixandre, Vicente. "Algunos caracteres de la nueva poesía española" en *Obras completas*; vol II, pág. 491-515.

195 Riera, Carme. *Op. cit.*; pág. 161. Allí escribe:

Posiblemente, tanto Barral como Jaime Gil pretendían, al enfrentarse con Bousño, darse pisto, en primer lugar, en los círculos poéticos de Madrid, entre los que eran prácticamente ignorados, y en segundo lugar, combatir a Carlos Bousño, por el que no tenían simpatías. Al oponerse a sus teorías poéticas demostraban sus conocimientos en la materia

y se vinculaban a la crítica anglosajona, especialmente a Eliot, su maestro.

Esta misma opinión es compartida por Cañas, Dionisio. "La polémica entre poesía-conocimiento y poesía-comunicación" en *El grupo literario "Escuela de Barcelona"* y la generación de los años 50, curso celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, entre el 9 y el 13 de julio de 1990. Estas opiniones serán respaldadas por las declaraciones de Jaime Gil de Biedma, quien, preguntado acerca de dicha polémica, responde:

Es una polémica que os habéis inventado vosotros. Lo que ocurría es que Carlos Barral y yo estábamos absolutamente en contra de la teoría de la poesía como comunicación, pero no teníamos ningún interés en decir que la poesía era esto o lo otro. (Payeras Grau, María. "Una entrevista con Jaime Gil de Biedma" en *Abalorio. Revista de creación*, nº 17-18 (otoño-invierno 1989-1990). (Número monográfico dedicado a la revista *Laye*); pág. 60).

Puede verse también la opinión de García Montero, Luis. "Prólogo" a Barral, Carlos. *Diario de Metropolitano*. Diput. Provincial de Granada. Granada, 1988; pág. 13-16.

196 Ciplijauskaité, Biruté. *El poeta y la poesía*. (Del *Romanticismo a la poesía social*). Insula. Madrid, 1966; pág. 367-382.

197 Los datos que aquí resumo apretadamente están tomados, principalmente, de la monografía de Laureano Bonet (Bonet, Laureano. *La revista Laye. Estudio y antología*. Península. Barcelona, 1988; pág. 21-130), aunque también recojo ideas expuestas en los siguientes estudios:

Bonet, Laureano. "La revista *Laye* y la novela española de los años cincuenta" en *Insula*, nº 396-397 (noviembre-diciembre de 1979); pág. 8.

Bonet, Laureano. "Ortega y la generación de 1950: el caso *Laye*" en *Insula*, nº 440-441 (julio-agosto de 1983); pág. 6-7.

Bonet, Laureano. "*Laye* y los escritores de 1950: prehistoria de una generación" en *Insula*, nº 488-489 (julio-agosto 1987); pág. 33-34.

Bonet, Laureano. "Gabriel Ferrater, J.M. de Martín y la literatura policiaca: una nueva novela inédita" en *Abalorio...*; pág. 71-92.

Bonet, Laureano. "*Laye* y la cultura del medio siglo: las primeras armas poéticas" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 3-5.

Carnicer, Ramón. "Un período de la historia de *Laye*" en *Abalorio...*; pág. 35-43.

Castellet, José M^a. "Laye, la "inolvidable"" en *Abalorio...*; pág. 27-33.

Farreras, Valentí. "Laye, desde dentro: una experiencia" en *Insula*, n^o 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 5-6.

Fortes, José Antonio. "Una lectura de Laye" en *Abalorio...*; pág. 105-139

García-Borrón, Juan-Carlos. "Manuel Sacristán en los años de Laye" en *Abalorio...*; pág. 45-54.

Millón, José A. Rafael. "Notas en torno a Laye" en *Abalorio...*; pág. 7-23.

Payeras Grau, María. "Carlos Barral y Laye. (Acerca de "Las aguas reiteradas")" en *Abalorio...*; pág. 93-103.

Riera, Carme. *Op. cit.*; pág. 123-147.

Rubio, Fanny. *Las revistas...*; pág. 200-201.

Las citas concretas y puntuales que se hagan de alguno de estos estudios en algún momento se indicarán en nota a pie de página.

198 Opinión distinta es la de José Antonio Fortes (*Op. cit.*; *passim*), que ve en Laye el desarrollo del "fascismo intelectualista".

199 Gil de Biedma, Jaime. *Diario del artista seriamente enfermo*. Lumen. Barcelona, 1974; pág. 110.

200 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 143.

201 Bonet, L. *La revista Laye ...*; pág. 106-110.

202 Carnicer, R. *Op. cit.*; pág. 40-43. Vid. Bonet, L. *La revista Laye ...*; pág. 119-130.

203 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 141.

204 Castellet, José M^a. "Notas sobre la situación actual del escritor en España" en *Laye*, n^o 20 (agosto-octubre 1952); pág. 10-17. Reproducido por Laureano Bonet en su antología de Laye, *La revista Laye ...*; pág. 166-175. La cita procede de la página 168. A no ser que se indique lo contrario, todas las citas de los artículos de Laye se harán por la reproducción en esta antología, indicando la página junto al texto. Cuando no sea así, se anotará la procedencia bibliográfica a pie de página.

205 Reproducido en separata en la revista *Abalorio...*; pág. 31-37. La cita corresponde a la pág. 32.

206 Citado por Bonet, L. *La revista Laye ...*; pág. 86.

207 *Ibidem*; pág. 84.

208 Vid. Schenk, H.G. *Op. cit.*; pág. 40-48 y 165-196.

- 209 Recogido en separata en la revista *Abalorio...*; pág. 30.
- 210 Bonet, L. *La revista Laye...*; pág. 93.
- 211 Vid. *Ibidem*; pág. 93-94.
- 212 *Ibidem*; pág. 87-88.
- 213 Recogido en *Abalorio...*; pág. 34-35.
- 214 Eliot, T.S. *The use of poetry and the use of criticism. (Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England)*. Faber & Faber. London, 1964; pág. 89.
- 215 *Ibidem*; pág. 30.
- 216 *Ibidem*; pág. 130.
- 217 *Ibidem*; pág. 109.
- 218 Bonet, L. *La revista Laye...*; pág. 47-52.
- 219 Vid. García-Borrón, J.C. *Op. cit.*; pág. 45-54. Vid. Fortes, J.A. *Op. cit.*; pág. 124-136.
- 220 Tal como queda indicado más arriba, reproduzco estos aforismos a partir del volumen II de las *Obras completas* de V. Aleixandre; pág. 656-666.
- 221 *Ibidem*; pág. 667-668.
- 222 Celaya, Gabriel. "El arte como lenguaje" en *Poesía y verdad*. Planeta. Barcelona, 1979; pág. 74.
- 223 Ribes, F. *Op. cit.*; pág. 45.
- 224 Bousoño, C. *Teoría...* . (1ª edición); pág. 22.
- 225 El mismo Barral confirma este convencimiento en su *Diario de Metropolitano*; pág. 41:

La insólita dificultad de tema que en toda esta búsqueda se manifestaba ¿no parece indicar que la prefiguración estructural demasiado precisa impide el acto poético? Poesía-no comunicación resulta no sólo probado, mas llevado a sus últimas consecuencias. Probablemente no tanto por ser verdad cuanto porque yo lo creo firmemente. Hasta ahora sólo puedo decir que mi teoría poética es consecuente con mi problema creador.

Por otra parte, ya se vio páginas atrás el ataque que contra el concepto de la poesía como comunicación había lanzado Barral algunos meses antes de la aparición del

artículo "Poesía no es comunicación" en su estudio "Temas de *El Cementerio Marino en Los Sonetos a Orfeo*", aparecido también en *Laye*, nº 21; pág. 23-30.

Sobre la estructura de manifiesto véase Asensi Pérez, Manuel. *Para una teoría de la lectura. Propuesta crítico-metodológica a partir de la generación "Novísima" española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*. (Tesis doctoral). Departamento de Teoría del Lenguaje. Facultad de Filología. Universidad de Valencia. Valencia, 1985-1986; pág. 198-265.

226 Barral sigue en este caso el sistema generacional establecido por Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 35-112.

227 Eliot, T.S. Op. cit.; pág. 30. Jaime Gil de Biedma recoge la frase de Eliot en su artículo "Poesía y comunicación" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 67 (julio de 1955); pág. 96-101. Este artículo fue reproducido posteriormente como prólogo de la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* y reproducido en *El pie de la letra ...*; pág. 17-31. Cito por esta última edición. Allí, escribe Gil de Biedma: "Acaso pudiera hablarse, en última instancia, de una mera comunicación estética: lo que se comunica es el poema mismo en tanto forma dotada de virtualidad propia" (pág. 29).

228 Bousoño, C. *Teoría ...*; pág. 23-24.

229 Barral, Carlos. *Los años sin excusa*. Barral Ed. Barcelona, 1978; pág. 64.

230 Gil de Biedma, J. *Diario...*; pág. 90.

231 García Martín, José Luis. *La segunda generación poética de posguerra*. Excma. Diputación de Badajoz. Badajoz, 1986; pág. 75.

232 Barral, Carlos. *Años de penitencia*. Alianza Tres. Madrid, 1982; pág. 264.

233 Rubio, Fanny. "Teoría y polémica..."; pág. 210.

234 García Martín, J.L. Op. cit.; pág. 75.

235 Como ya he indicado anteriormente, mis citas se realizan a partir de la reproducción en *El pie de la letra...*; pág. 17-31, en especial pág. 24-30. En las citas textuales se indica la página entre paréntesis.

236 Vid. Badosa, Enrique. "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento" en *Papeles de Son Armadans*, nº XXVIII y XXIX (julio y agosto de 1958); pág.

32-46 y 135-159, respectivamente. Véanse en especial las páginas 144-145, donde Badosa distingue tres tipos de emoción (la del poeta, estética y lírica), de las que sólo las dos últimas pueden ser comunicadas por el poema. He agrupado estos dos tipos de emociones (lírica y estética) que puede comunicar el texto poético, bajo el nombre genérico de "emociones estéticas".

237 Obsérvese la gran semejanza que existe entre los tres modelos de comunicación establecidos por Jaime Gil de Biedma en su estudio y la "tres voces de la poesía" que distingue Eliot en su artículo de 1953: la voz del poeta hablando consigo mismo, la voz del poeta dirigiéndose a una audiencia y la voz del poeta creando un personaje dramático en verso. Vid. Eliot, T.S. "The Three Voices of Poetry" en *On Poetry and Poets*. Faber & Faber. London-Boston, 1990; pág. 89-102, en especial pág. 89 y 100-101.

238 Gil de Biedma, J. *Diario...*; pág. 127. Las citas textuales se hacen por esta edición indicando página entre paréntesis junto al texto.

239 *Ibidem*; pág. 143-146.

240 Badosa, Enrique. *Op. cit.*; pág. 32-46 y 135-159. Todas las citas textuales se harán por esta edición indicando página entre paréntesis junto al texto. Puede verse también, como resumen y puntualización de las posturas de Badosa a este respecto su artículo "Sigamos hablando de Júpiter" en *Insula*, n° 523-524 (julio-agosto 1990); pág. 15-17.

241 Vid. Bousoño, Carlos. "La poesía es comunicación" en *Insula*, n° 523-524 (julio-agosto 1990); pág. 13-14.

242 A pesar de lo que el propio Badosa dice en "Sigamos hablando de Júpiter" en *Op. cit.*; pág. 15.

243 Rubio, Fanny. "Teoría y polémica ..." ; pág. 211.

244 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 161.

245 Bousoño, C. "La poesía es..."; pág. 13. José Luis García Martín (*Op. cit.*; pág. 83-87) ha apuntado algunas de estas matizaciones y cambios, pero, en varios casos, comete diversas imprecisiones al adjudicar a ediciones posteriores textos incluidos en la primera edición. Por otro lado, él emplea en sus comentarios la quinta edición del libro de Bousoño, cuando existe una edición posterior, de 1976, que se anuncia ya como definitiva. Las referencias que se hagan en este apartado a las dos ediciones manejadas, y anteriormente mencionadas, de la obra de Bousoño (la primera edición de 1952 y la sexta de 1976) se realizarán anotando la edición correspondiente, si no se indica antes, y la página junto al texto citado.

246 Bousoño vuelve sobre este asunto para resumirlo en "La poesía es comunicación" en *Op. cit.*; pág. 13-14. Aunque con una diferencia cualitativa enorme, T.S. Eliot (*The use of poetry...*; pág. 96) enunció para la poesía una semejante "ley del asentimiento" entre lector y poema / poeta:

When the doctrine, theory, belief, or "view of life" presented in a poem is one which the mind of the reader can accept as coherent, mature, and founded on the facts of experience, it interposes no obstacle to the reader's enjoyment, whether it be one that he accept or deny, approve or deprecate. When it is one the reader rejects as childish or feeble, it may, for a reader of well-developed mind, set up an almost complete check.

247 Payeras Grau, María. "Una entrevista con Jaime Gil de Biedma"; pág. 61.

248 Gil de Biedma, Jaime. "El ejemplo de Luis Cernuda" en *El pie de ...*; pág. 69. A esta edición están referidas las citas, apuntando la página junto al texto citado. El artículo fue publicado originalmente en el número homenaje que la revista valenciana *La caña gris* dedicó en 1962 a Cernuda.

249 Lechner, J. *Op. cit.*; parte segunda: de 1939 a 1974, pág. 67.

250 Aleixandre, V. "Algunos caracteres..."; pág. 492-493. Las citas textuales corresponden a esta edición y se anota en el texto la página de que proceden.

251 Como quería Luis Cernuda con el surrealismo. Vid. "Historial de un libro"; pág. 193.

252 Alonso, D. *Op. cit.*; pág. 245-261.

253 Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Op. cit.*; vol. III, pág. 197.

254 Otero, Blas de. *Pido la paz...*; pág. 61.

255 Marco, Joaquín. *Poesía española siglo XX*. Edhasa. Barcelona, 1986; pág. 131.

256 Cruz, Sabina de la. "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero" en *Insula*, n° 523-524 (julio-agosto 1990); pág. 17-19. Vid. Riera, Carme. *Op. cit.*; pág. 251-252.

257 Gil de Biedma, Jaime. *Diario...*; pág. 153.

258 Vid. Payeras Grau, María. "Literatura Sociedad Anónima" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto 1990); pág. 8-13.

259 En opinión de Sabina de la Cruz. *Op. cit.*; pág. 19. Si la obra de Blas de Otero puede señalarse como fuente en castellano de la intertextualidad en los poemas de Gil de Biedma, también puede señalarse como fuente probable la poesía de T.S. Eliot, en especial su *The Waste Land*.

260 Gil de Biedma, Jaime. *Diario...*; pág. 27.

261 Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Seix Barral. Barcelona, 1985; pág. 238.

262 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 102.

263 Goytisolo, Juan. *Coto vedado*; pág. 247.

264 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 311-320.

265 Gil de Biedma, J. *Diario...*; pág 16-17. De hacer caso a las referencias que da en su *Diario...*, Gil de Biedma escribiría su primer poema social, con claros tintes políticos, antes de la lectura de Pido la paz y la palabra. Incluso se adelantaría en su escritura social a Carlos Barral, que, a deducir de las palabras del *Diario...* (pág. 78), no estaría aún en verano de 1956 convencido de la viabilidad de la temática social.

266 José M^a Castellet en "Mesa redonda: La literatura social" en *Camp de l'arpa*, nº 1 (mayo de 1972); pág. 14.

267 José Manuel Caballero Bonald en "Encuentros con el 50: La voz poética de una generación. (Mesa redonda)" en *Insula*, nº 494 (enero 1988); pág. 24.

268 Rubio, Fanny. "Teoría y polémica..."; pág. 204.

269 García Martín, J. L. *Op. cit.*; pág. 164.

270 Jaime Gil de Biedma opinará años más tarde: "En realidad la antología de Castellet es como una especie de última reencarnación ya irreconocible de la antología de Laye". Payeras Grau, M. "Una entrevista con Jaime Gil de Biedma" en *Op. cit.*; pág. 59.

271 Vid. Riera, C. *Op. cit.*; pág. 177.

272 Gil de Biedma, Jaime. *Diario...*; pág. 156 y 152 respectivamente.

273 *Ibidem*; pág. 160.

274 *Ibidem*; pág. 50.

- 275 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 174.
- 276 Vid. Payeras Grau, M. "Literatura..."; pág. 13.
- 277 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 224.
- 278 Castellet, José M^a. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix Barral. Barcelona, 1960; pág. 58. Todas las citas se harán por esta edición, adjuntando la página al texto.
- 279 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 186-188.
- 280 Cernuda, L. *Estudios...*; pág. 72.
- 281 *Ibidem*; pág. 73.
- 282 *Ibidem*; pág. 97-98.
- 283 *Ibidem*; pág. 107.
- 284 *Ibidem. id.*
- 285 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 189-190.
- 286 Petersen, Julius. "Las generaciones literarias" en Ermatinger, Emil et al. *Filosofía de la ciencia literaria*. F.C.E. Madrid, 1984; pág. 180.
- 287 Cernuda, L. *Estudios...*; pág. 83-84. Citado por Castellet en la página 56 de su antología.
- 288 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 50-51 y 52.
- 289 Ridruejo, Dionisio. "Prólogo" a Machado, Antonio. *Poesías completas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1941.
- 290 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 46-49, en especial 47. De 1949 data precisamente el homenaje que, entre otros, le rinden a Machado Rosales, Vivanco, Marías Aranguren y Laín Entralgo en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^o 11-12.
- 291 Gimferrer, Pere. "Notas parciales sobre poesía española de posguerra" en Clotas, Salvador y Gimferrer, Pere. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971; pág. 94.
- 292 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 199.
- 293 Machado, Antonio. "Prólogo a Campos de Castilla" en *Poesías completas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982; pág. 68-69.
- 294 Cernuda, L. *Estudios...*; pág. 85-86.

- 295 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 195.
- 296 Cernuda, L. *Estudios...*; pág. 93-94.
- 297 Goytisolo, J. "Para una Literatura..."; *passim*.
- 298 Alarcos Llorach, Emilio. *La poesía de Blas de Otero*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1955. Existe una edición más reciente de la obra de Alarcos: Anaya. Madrid, 1973.
- 299 Ribes, F. *Op. cit.*; pág. 199.
- 300 Así lo señalará el propio Castellet en 1972 en la "Mesa redonda: La literatura social"; pág. 14. Allí dice: "Naturalmente, este grupo tiene unos precedentes: Nora, Celaya, Otero".
- 301 Salinas, Pedro. "El poeta y las fases de la realidad" en *Insula*, n° 146 (enero de 1959). Precisamente en el mismo número en que aparecía la citada conferencia de Salinas se publicaba el texto de Juan Goytisolo "Para una Literatura Nacional Popular".
- 302 Aleixandre, Vicente. *Mis poemas mejores*. Gredos. Madrid, 1956; pág. 11.
- 303 Cernuda, Luis. "Historial de un libro" en *Papeles de Son Armadans*, n° XXXV (febrero de 1959). Recogido posteriormente en *Poesía y Literatura I y II*.
- 304 Gil de Biedma, J. "El ejemplo de Luis Cernuda" en *Op. cit.*; pág. 70.
- 305 *Ibidem*; pág. 71-72.
- 306 No en vano, Castellet se defendería de las acusaciones de "introducción del materialismo histórico" que Max Aub le haría con motivo de la aparición de esta antología. Vid. Campbell, Federico. "José María Castellet o la crítica simultánea" en *Infame turba*. Lumen. Barcelona, 1971; pág. 345. En realidad, varios son los rasgos en los que Castellet coincide en su prólogo con la crítica materialista de carácter marxista: su visión histórica dinámica y dialéctica de la evolución literaria; su concepción de los cambios literarios originados por cambios económicos; su visión de la historia literaria como continua evolución progresiva, etc.
- 307 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 206.
- 308 Sobre el método generacional y su aplicación a la Literatura, véanse, entre otros muchos volúmenes, los siguientes:

- Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo....*
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. Espasa-Calpe. Madrid, 1988.
- Petersen, J. *Op. cit.*
- Mariás, Julián. *El método histórico de las generaciones en Obras completas*. Revista de Occidente. Madrid, 1969; vol. VI.
- Mariás, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975.
- Mariás, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Alianza Ed. Madrid, 1989.
- Lain Entralgo, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1945.
- Lain Entralgo, Pedro. *La generación del noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1983.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
- Salinas, Pedro. "El concepto de generación literaria aplicada a la del 98" en *Literatura española siglo XX*. Alianza Ed. Madrid, 1983; pág. 13-33.
- Bousoño, Carlos. *Epocas literarias...*

309 Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 180.

310 El mismo Castellet desarrollará este tipo de "manifiesto rupturista" diez años más tarde en *Nueve novísimos poetas españoles*. El manifiesto rupturista lanza un grupo o generación señalando su ruptura, o bien con el grupo inmediatamente anterior, o bien con toda la tradición anterior. Por su parte, el manifiesto historicista lanza al nuevo grupo como culminación de una evolución anterior.

311 Mesquida, Gabriel y Panero, Leopoldo M^a. "Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada" en *El viejo topo*, n^o 7 (abril de 1977).

312 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 347-348.

313 Rubio, F. *Las revistas...*; pág. 98-99.

314 Vélez, Carlos. "Notas sobre poesía social" en *Acento cultural*, n^o 1 (noviembre de 1958); pág. 14. Cita página entre paréntesis junto al texto.

315 Vid. Rubio, F. "Teoría y polémica...."; pág. 206-209.

316 *El Ciervo*, n^o 91. Reproducido en la revista *Índice*, n^o 146 (febrero de 1961).

317 Eliot, T.S. "The Three Voices of Poetry"; pág. 97-98. La primera edición en libro data de septiembre de 1957.

318 Valente, José Angel. "Tendencia y estilo" en *Insula*, n° 180 (noviembre de 1961). Recogido en *Las palabras de la tribu*. Siglo XXI. Madrid, 1971.

319 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 17. Vid. García de la Concha, V. "La renovación estética..."; pág. 13. La crisis de 1962 no sólo afectó a la poesía, sino también a la novela, que pasó del "realismo social", que había dominado desde 1950 aproximadamente, al "realismo dialéctico", según Buckley, Ramón. "Del realismo social al realismo dialéctico" en *Insula*, n° 326 (enero de 1974); pág. 4. Allí define este nuevo "realismo dialéctico" de la siguiente forma:

Desaparece el afán de testimonio objetivo, característico del neorrealismo, y aparece una visión dialéctica de la realidad española basada en la confrontación de diferentes estratos (ideológicos, sociales) del país, que se refleja en la estructura misma de la novela.

320 Diego, Gerardo. "Poesía social" en *Op. cit.*

321 Jiménez, José Olivio. "Poética de una nueva promoción lírica. En torno a *Poesía última* (1963) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)" en *Diez años de poesía española: 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 17.

322 Rubio, F. "Teoría y polémica ..."; pág. 212-213.

323 Ribes, Francisco (Ed.). *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1975 (3ª edición; la primera edición es de 1963); pág. 8. Todas las citas se realizarán por esta edición, adjuntando el número de página.

324 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 61.

325 Jiménez, J.O. "Poética de una nueva..."; pág. 104.

326 Jiménez, J.O. "Diez años de poesía española: 1960-1970" en *Op. cit.*; pág. 19.

327 Recuérdense las palabras de José Hierro en su poética para la *Antología consultada*, con las que Angel González parece coincidir:

Quien no vibra con su tiempo, renuncie a crear. Será un anacronismo viviente, un hombre incompleto. (pág. 103)

Si algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, no lo será por su valor poético, sino por su valor documental. (pág. 105)

328 Rubio, F. y Falcó, J.L. *Op. cit.*; pág. 73.

329 Curiosamente, el cambio de estética coincide, en cierto modo, con un cambio en las lecturas extranjeras. Si, para la primera generación de posguerra tienen una gran importancia los autores franceses del momento, aquellos que defienden la literatura *engagé* y realista, los autores de la generación del medio siglo, aunque también leen a los autores franceses del momento, sus preferencias se inclinan por la tradición anglo-sajona y germánica, en la que, incluso el compromiso político de la literatura, ha estado recubierto habitualmente de un modo de expresión relativamente simbolista, dado el peso que tiene dicha tradición en esas literaturas, como en los casos de W.H. Auden, Stephen Spender, Thom Gunn, Philip Larkin, John Dos Passos, Bertolt Brecht, por no citar a poetas claramente insertos en esa tradición simbolista como T.S. Eliot, Dylan Thomas, Gottfried Benn, etc.

330 "Respuestas a una encuesta: Al terminar el año 1963, ¿cómo ve usted la situación de la poesía española de hoy, referida no sólo a poetas -calidad y tendencias- sino a lectores y editores?" en *Insula*, n.º 205 (diciembre de 1963). En esa misma encuesta tanto Bousoño, como Jiménez Martos y Leopoldo de Luis, para la poesía, y Castellet, para la novela, señalan el agotamiento de la estética social.

331 Hay una tercera edición de 1982, por la que vengo citando y por la que lo seguiré haciendo, que sigue la edición de 1968. A partir de aquí cito, por esta tercera edición, adjuntando al texto la página entre paréntesis.

332 Lechner, como ha quedado apuntado, opina que la decadencia clara de la poesía social, no en cuanto a opiniones, sino en cuanto a libros publicados, lo cual implica un retraso relativo con respecto a aquéllas, se da a partir de 1965, aunque todavía pervivirá con cierta asiduidad hasta 1973, fecha en la que entra en franco abandono. Lechner, J. *Op. cit.*; vol. II, pág. 66 y ss., especialmente, 66-67.

333 Vid. Riera, C. *Op. cit.*; pág. 256-308.

334 Sobre este tema volverá De Luis en su prólogo de la segunda edición de la antología:

En realidad, estos poetas han enriquecido el acervo poético (...) reivindicando para la expresión medios tradicionalmente proscritos y desatollando el camino poético de un lenguaje falso, convencional, ajeno al habla viva de las gentes. (pág. 52)

335 Uceda, Julia. "La traición de los poetas sociales" en *Insula*, n.º 242 (enero de 1967); pág. 1 y 12.

336 Vid. Menéndez Pidal, Ramón. *Los españoles en la literatura*. Espasa-Calpe. Madrid, 1971; pág. 31-43, 47-53, 92-103.

337 *Ibidem*; pág. 50.

338 *Ibidem*; pág. 104-106.

339 Leopoldo de Luis cita expresamente las "sátiras contra la confusión y vicios de la corte" de Torres de Villarroel y "las epístolas de poetas como Leandro Fernández de Moratín o Jovellanos" (pág. 23), como ejemplos de precedentes de la poesía social. Yo he querido concretar más esos ejemplos, pero creo que, tanto en un plano general, como en el del poema concreto, es imposible ajustar mínimamente la definición que el propio crítico da de la poesía social a estos casos como para considerarlos "precedentes" de ésta.

340 Schenk, H.G. *Op. cit.*; pág. 189. Allí recoge las siguientes opiniones acerca de Lord Byron, poeta muy semejante a Espronceda en muchos aspectos:

Georg Brandes, el crítico danés, probablemente tuvo razón cuando declaró que el enfoque de Byron a la política estaba basado, en gran medida, en motivos emocionales. Intensamente orgulloso de su noble origen, sin embargo repetidas veces confesó ideas republicanas. Tendiendo a ver simplemente el lado opresivo de la monarquía, no sentía, empero, ningún apego a la democracia, a la que consideraba una aristocracia de canallas.

En otro sentido, en el uso de la ironía y del lenguaje coloquial, si pudiera ser considerado Espronceda un precedente lejano de la poesía social. Vid. Gil de Biedma, J. "El mérito de Espronceda" en *Op. cit.*; pág. 275-285.

341 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; vol. I; pág. 47. Creo que, dentro todavía del movimiento romántico, puede considerarse un precedente claro de literatura social el folletón del francés Eugène Sue *Los enemigos del pueblo*, que no por casualidad lleva como subtítulo *Historia de una familia proletaria*.

342 Citada por Gullón, Ricardo. "Juan Ramón Jiménez y el modernismo" en Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas en torno a un curso*. (Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez). Aguilar. México, 1962; pág. 17.

343 Vid. Moretic, Yerco. "Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano" en *El modernismo*. (Edición a cargo de Lily Litvak). Taurus. Madrid, 1981; pág. 51-64. Vid. Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Gredos. Madrid, 1971; pág. 65 y 78-103.

344 Tanto Angel Crespo (la poesía social "está más cerca del llamado tremendismo, que fue una supervivencia romántica, que del realismo" pág. 281), como Manuel Vázquez Montalbán ("la disposición moral a hacer poesía social estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal" pág. 440) acusan de este carácter romántico al conjunto de la poesía social.

345 Recuérdese que, en la citada encuesta de *Insula* de diciembre de 1963, Leopoldo de Luis es uno de los autores que ve el movimiento "social" en decadencia.

346 Algo semejante había apuntado Gabino Alejandro Carriedo en su artículo "Hacia un replanteo crítico de la poesía española" en *Arriba*, 11-II-1965.

347 Ribes, F. *Antología consultada*; pág. 179.

348 Véase sobre la muy interesante relación epistolar entre Blas de Otero y Angela Figuera en los momentos en que ambos se deciden a escribir poesía social los artículos siguientes de Sabina de la Cruz:

Cruz, Sabina de la. "Una mujer, una poesía, una época. (Desde la co-rrespondencia de Angela Figuera)" en *Zurgai*, monográfico dedicado a Angela Figuera, diciembre de 1987; pág. 24-29.

Cruz, Sabina de la. "La irrenunciable belleza" en *Zurgai*, monográfico "Que trata de Blas de Otero", noviembre 1988; pág. 14-17.

349 Que Claudio Rodríguez, único poeta de los recogidos en *Poesía última* que no aparece en la *Antología* de Leopoldo de Luis, seguía manteniendo la misma concepción moral de la poesía que en 1963 en las fechas en que se publicó la antología de la poesía social, puede verse en Cano, José Luis. "La poesía de Claudio Rodríguez. (Entrevista)" en *Insula*, n° 230 (enero de 1966); pág. 8. Y en Núñez, Antonio. "Encuentro con Claudio Rodríguez" en *Insula*, n° 234 (mayo de 1966); pág. 4.

350 Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; vol. III, pág. 200-201.

351 Cano, José Luis. "Una antología de la poesía social" en *Insula*, n° 226 (septiembre de 1965); pág. 8-9.

352 Ballesteros, R. et al. *Doce jóvenes poetas españoles*. El Bardo. Barcelona, 1967. Martín Pardo, Enrique.

Antología de la joven poesía española. Pájaro Cascabel. Madrid, 1967.

353 Batlló, José. *Antología de la nueva poesía española*. Lumen. Barcelona, 1977; pág. XXVII. Todas mis citas se refieren a esta edición, que es la tercera. La primera edición se publicó en 1968 en la Editorial Ciencia Nueva; la segunda edición se publicó ese mismo año en La Habana bajo el sello del Instituto del Libro y con el título de *Nueva poesía española*, restituyendo muchos de los cortes que la censura española había impuesto. Esta tercera edición sigue en lo sustancial a aquella segunda, más completa y acorde con el original que la publicada por primera vez en España.

354 Jiménez, J.O. "Poética de una nueva..."; pág. 114.

355 Me refiero al prólogo "restituido" de la primera edición, tal como aparece en la tercera. No considero para este estudio ni el prólogo a la edición cubana ni el escrito para la tercera edición, pues no añaden nada sustancial.

356 Tampoco parece que poemas como "Los celestiales", de Goytisolo, o "John Cornford, 1936", de Valente, por citar sólo dos ejemplos incluidos en la *Antología*, manifiesten una clara superación de las visiones opuestas ni en un plano estético ni en un plano político. Por otra parte, la ironía y la parodia, tan practicadas por los poetas del medio siglo, supone que "junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística", como quiere Fredric Jameson (*El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Paidós. Barcelona, 1991; pág. 44), es decir, que la parodia y la ironía confirman, mediante su oposición, la existencia de una ideología dominante, aquella que precisamente se ironiza y a la que el parodiador se opone, algo que no parece superar las oposiciones dicotómicas o bipolares dominantes en la primera posguerra. Sólo como ejemplo aclaratorio, el poema "Los celestiales" no niega la existencia de una corriente "esteticista" o "garcilasista" (no-comprometida) dentro de la poesía de posguerra, sino que, por el contrario, confirma su ser y enuncia la existencia de una posición opuesta (la poesía comprometida, etc.) en la que el poema-poeta se sitúa.

357 Vid. Jiménez, J.O. "Poética de una nueva..."; pág. 114.

358 Recuérdese que el "realismo crítico" es precisamente la tendencia que, según Castellet en su antología, lleva a su culminación la última generación de poetas que él recoge.

359 Gimferrer, P. *Op. cit.*; pág. 107.

360 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 23-25.

361 Gimferrer, P. *Op. cit.*; pág. 89-108. Aquí se incluyen dos estudios fundamentales: "Primeras notas parciales" es una teorización de la relación entre vanguardismo y academicismo y, por lo tanto, la elaboración del discurso de la ruptura y la marginalidad; "Tres heterodoxos" es el desarrollo del discurso de la heterodoxia.

362 Vid. Carnero, Guillermo. *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía de posguerra*. Editora Nacional. Madrid, 1976. Carnero, Guillermo. "Poesía de posguerra en lengua castellana" en *Poesía*, n° 2 (agosto-septiembre 1978); pág. 77-90). Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano" en *Revista de Occidente*, n° 23 (abril de 1983).

363 Rubio, F. y Falcó, J. L. *Op. cit.*; pág. 46-56. Allí se desarrolla un capítulo, "La vanguardia desde 1939", que desde su mismo planteamiento considera el desarrollo de los movimientos de vanguardia (¿?) como marginales al discurrir de la poesía española: "La vanguardia española está llena de olvidados y de desconocidos" (pág. 46). En otros lugares he expuesto ya mi opinión a este respecto: tanto en las corrientes centrales de la poesía de posguerra como en sus poetas más característicos existen elementos (imágenes, versos, poemas e incluso libros) que pueden caracterizarse como vanguardistas. Por otra parte, creo que el término "vanguardia" es tan genérico, y, por lo tanto, tan inútil, como el término "clásico". Hay que definir en cada momento si por "vanguardia" se entiende la continuación, en muchos casos repetitiva, de las vanguardias históricas o si, por el contrario, se entiende la literatura "de avanzada", con lo que la literatura realista sería una literatura de "vanguardia" en un determinado momento.

364 Vid. Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 298-365.

365 El mismo Carlos Barral utiliza el adjetivo "mental" para definir su poesía, como respuesta a la quinta cuestión: "Cuando algunos críticos la califican de mental (más bien dicen cerebral, qué estupidez), esteticista, artística o de psicológica o analítica, más bien estoy de acuerdo con ellos" (pág. 310).

366 Vid. García de la Concha, V. "La renovación estética..."; pág. 14.

367 Hernández, Antonio. *Una promoción desheredada: La poética del 50*. Zero. Bilbao, 1978; pág. 57. Antonio

Hernández llega a afirmar que "son los temas de la infancia y la adolescencia los que más fortuna logran en estos poetas" (pág.61). Vid. García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 241-260.

368 Vid. Riera, C. *Op. cit.*; pág. 263-265.

369 Vid. Jiménez, José Olivio. *Cinco poetas del tiempo*. Insula. Madrid, 1964; pág. 11 y ss.

370 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 281-301.

371 Vid. Payeras Grau, M. "Literatura Sociedad Anónima" en *Op. cit.*; pág. 12.

372 González Muela, Joaquín. *La nueva poesía española*. Ediciones Alcalá. Madrid, 1973; pág. 13-14.

373 *Ibidem*; pág. 33.

374 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 263.

375 Luis, L.de. *Op. cit.*; pág. 17.

376 *Ibidem*; pág. 42.

377 Jiménez, J.O. "De la poesía social a la poesía crítica" en *Diez años...*; pág. 281.

378 García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 172.

379 González Muela, J. *Op. cit.*; pág. 106. El mismo autor señala la similitud existente entre la crítica social que Vázquez Montalbán desarrolla en su libro y la que Angel González hace en su *Tratado de urbanismo*.

380 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 318. Precisamente, dentro del período de producción de *Algo sucede*, Carme Riera cita como textos "basados en la denuncia social y política" los poemas "Orden de registro", "Algo sucede", incluidos en la última sección de la *Antología* de Batlló, "Pierre, le maquis", recogido en la sección tercera, y "Meditación sobre el yesero" y "Noticia a Carlos Drumond de Andrade", aparecidos en este apartado quinto que comento.

381 Vid. *Ibidem.*; pág. 313. Otros poemas de Gil de Biedma incluidos en la *Antología* son considerados por Riera (pág. 312-313) dentro de la estética social: "El arquitrabe", "Ampliación de estudios", "Infancia y confesiones", "Apología y petición", etc.

382 Vid. *Ibidem.*; pág. 314-315.

383 Hernández, A. *Op. cit.*; pág. 310. Vid, García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 194 y ss.

384 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 313-314.

385 Recuérdese el momento de aparición generacional.

386 Vid. Gil de Biedma, J. "El ejemplo de Luis Cernuda" en *Op. cit.*; pág. 71.

387 Jiménez, J.O. "Poética de una nueva promoción..."; pág. 120.

388 Jiménez, José Olivio. "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 304-307 (1975-1976); pág. 874.

389 *Cántico*, n° 9-10, II época (agosto-noviembre 1955). En este hiomenaje se encuentran artículos de Pablo García Baena, de Juan Bernier, de Ricardo Molina, de José Antonio Muñoz Rojas y de Vicente Núñez. Puede verse la edición facsimilar preparada por Abelardo Linares.

390 Amorós, Amparo. "Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Gredos. Madrid, 1984; pág. 22.

391 La "primera concepción del deseo" en Cernuda tal como lo ha señalado y estudiado Ulacia, Manuel. *Luis Cernuda: escritura cuerpo y deseo*. Laia. Barcelona, 1986.

392 *La caña gris*, n° 6-8 (otoño de 1962). Contiene colaboraciones de Vicente Aleixandre, Francisco Brines, José M^a Castellet, Rosa Chacel, Vicente Gaos, Juan Gil-Albert, Jaime Gil de Biedma, Derek Harris, José Hierro, José Olivio Jiménez, Jacobo Muñoz, Robert K. Newman, José Angel Valente y María Zambrano.

393 Amorós, A. *Op. cit.*; pág. 23.

394 Mangini González, Shirley. *Gil de Biedma*. Júcar. Madrid, 1979; pág. 203 y 208.

395 Bousoño, Carlos. "El influjo de Aleixandre desde 1935 hasta hoy" en *Boletín de la Real Academia*, tomo LXV, cuaderno CCXXXIV (enero-abril 1985); pág. 55.

396 Vid. Molina Foix, Vicente. "Vicente Aleixandre: 1924-1969" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 242 (febrero 1970); pág. 281-299, en especial pág. 286-287.

Vid. Villena, Luis Antonio. "Vicente Aleixandre y los poetas jovencísimos" en *Insula*, n° 374-375 (enero-febrero 1978); pág. 15

Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "Vicente Aleixandre y la poesía novísima" en *Ibidem*; pág. 23 y 31.

Pueden verse además, entre otras muestras de la vinculación de Aleixandre con la generación del 68 los artículos recogidos bajo el título genérico de "Vicente Aleixandre visto por la joven generación" en *El país*, 9-X-1977. O los textos reunidos con el título de "Homenaje a Vicente Aleixandre" en *Madrid*, 23-VI-1971. Los textos recogidos en el número monográfico que le dedicó la revista *Insula*, n.º 374-375 (enero-febrero 1978). También pueden verse (es un rápido repaso lo que hago) los textos aparecidos en el número monográfico que con motivo de su muerte publicó *Insula*, n.º 458-459 (enero-febrero 1985).

Uno de los primeros homenajes poéticos en que participaron autores de la generación del 68 fue el que reunió José Luis Cano en 1968 con motivo del septuagésimo aniversario de Vicente Aleixandre: *Homenaje a Vicente Aleixandre*. Insula. Madrid, 1968. En este volumen se recogían poemas de los siguientes autores de la generación citada: José Miguel Ullán, Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer, Jorge Urrutia, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Guillermo Carnero y Leopoldo M.ª Panero.

397 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 39, nota.

398 *Ibidem*; pág. 44, nota.

399 *Ibidem*; pág. 47.

400 Quizá sea en este punto donde resida, realmente, la función de la poesía social: lograr la concienciación social de una parte importante de la burguesía intelectual. Como he apuntado en otro lugar, tres son, a mi modo de ver, los logros principales que consiguió la poesía social:

Entre estos últimos quisiera destacar tres: la poesía comprometida consiguió crear una conciencia social, una "mala conciencia", en la burguesía de la época ("Señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social", escribió Jaime Gil de Biedma); logró, como Eliot quería, un mayor acercamiento al lenguaje del pueblo; y, en consecuencia, obtuvo un mayor número de lectores, no entre las clases más bajas, como los escritores sociales pretendían, sino entre la burguesía. Su fracaso fue el de toda estética literaria: convertirse en retórica y, por lo tanto, alejarse de la realidad circundante. (Lanz, Juan José. "¿Hacia una función social de la poesía?" en *El mundo (del País Vasco)*, 29-VI-1991).

401 J.A. Valente hace una cita literal del verso sexto del soneto "Le tombeau d'Edgar Poe" de Stéphane Mallarmé:

"Donner un sens plus pur aux mots de la tribu". Este verso le servirá al poeta español para titular años más tarde su colección de ensayos *Las palabras de la tribu*.

402 Valente, José Angel. "Sobre la operación de las palabras sustanciales" en *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Tusquets. Barcelona, 1991; pág. 65 y 67.

403 Vid. Bradbury, Malcolm and McFarlane, James (ed.). *Modernism. A Guide to European Literature (1890-1930)*. Penguin Books. London, 1991; pág. 312-322.

404 Jiménez, J.O. "Poética de una nueva promoción..."; pág. 115.

405 Vid. Marra-López, J.M. "Una nueva generación poética" en *Insula*, nº 221 (abril 1965); pág. 5. Vid. Rubio, F. y Falcó, J.L. *Op. cit.*; pág. 60.

406 Lechner, J. *Op. cit.*; vol. II, pág. 67.

407 Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971; pág. 37. Cito la página entre paréntesis.

408 Domínguez Rey, Antonio. *Novema versus pvema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 124-125.

409 Delgado, Agustín. *De la diversidad. (Poesía 1965-1980)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 42. Todas las citas de la obra de Delgado se hacen por esta edición.

410 Alonso, Santos. "Agustín Delgado, poeta" en *Ideologies & Literature*, nº 1-2 (invierno-primavera de 1985); pág. 272.

411 Vid. Riera, C. *Op. cit.*; pág. 263 y ss.

412 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 46.

413 *Ibidem*; pág. 46.

414 Molinero, Miguel Angel. "Prólogo" a Delgado, A. *Op. cit.*; pág. 14

415 Vid. Carnero, Guillermo. "Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo" en *Insula*, nº 351 (febrero de 1976).

416 Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 130.

417 García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 13-14.

- 418 Vid. Castellet, J. M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 40 y ss.
- 419 Alonso, S. *Op. cit.*; pág. 274.
- 420 Molinero, M. A. *Op. cit.*; pág. 17.
- 421 Díez, Luis Mateo. "Noticia de revistas y libros" en *Claraboya*, n^o 7 (1965); pág. 28.
- 422 Csuday, Csaba. *Al otro lado del espejo. (Conversaciones con José María Álvarez)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia, 1987; pág. 46.
- 423 Álvarez, José María. *Libro de las nuevas herramientas*. El Bardo. Barcelona, 1964; pág. XIII. Todas las citas se hacen por esta edición, respetando su numeración en dígitos romanos.
- 424 García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 14-15.
- 425 Batlló, José. *La señal*. Joaquim Horta editor. Barcelona, 1965; pág. 37.
- 426 Batlló, José. *La mesa puesta*. Tagoro. Las Palmas de Gran Canaria, 1966; pág. 14.
- 427 Batlló, José. *Tocaron mi corazón*. La Editorial Vizcaína S.A.. Bilbao, 1968; pág. 33.
- 428 Recuérdese el poema de Vicente Aleixandre "En la plaza" incluido en *Historia del corazón*.
- 429 Castellet, José M^a. "Introducción" a Vázquez Montalbán, Manuel. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Seix Barral. Barcelona, 1986; pág. 11. Las citas de la poesía de Vázquez Montalbán se hacen por esta edición.
- 430 "Poética" en Luis, L.de. *Op. cit.*; pág. 440.
- 431 "Poética" en Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 59.
- 432 González Muela, J. *Op. cit.*; pág. 117.
- 433 *Ibidem*; pág. 105.
- 434 El "contrafactum" del canto triunfal, que Vázquez Montalbán desarrolla en "Conchita Piquer", con referencia a los años de la posguerra había sido llevado a cabo en la poesía del momento por Jaime Gil de Biedma en "Años

triunfales", incluido en *Moralidades*, "contrafactum" de la "Marcha triunfal" de Rubén Darío.

435 González Muela, J. *Op. cit.*; pág. 106.

436 Castellet, J.M^a. "Introducción"...; pág. 17.

437 Gimferrer, Pere. "La poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Insula*, n^o 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 54.

438 Revuelta, Manuel. "Vázquez Montalbán: Síntoma y testimonio" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n^o 215 (1967); pág. 456.

439 Angel González incluye "Lecciones de buen amor" en *Tratado de Urbanismo* (1967), publicado el mismo año que *Una educación sentimental*, por lo tanto, no creo que pueda hablarse de influencia, sino de coincidencia en la visión crítica y en su desarrollo.

440 Revuelta, M. *Op. cit.*; pág. 456.

441 Significativamente, la mayor parte de los poemas que Castellet recoge del primer libro de Vázquez Montalbán en *Nueve novísimos* para ejemplificar la nueva estética pertenecen a este apartado, en el que se reúnen, como he señalado, los poemas de tono menos comprometido socialmente.

442 Vid. Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos*...; pág. 28.

443 Vid. Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 23-25.

444 González Muela, J. *Op. cit.*; pág. 112.

445 Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, n^o 505 (enero de 1989); pág. 10.

446 Ullán, José Miguel. *Antología salvaje*. Domingo Velázquez editor. Las Palmas, 1970. Recoge los dos primeros completos y una amplia antología de la obra posterior hasta poemas pertenecientes a *Maniluvios*. La mayor parte de los poemas se citarán por esta edición.

447 Fossey, Jean Michel. "La poesía heterodoxa de José Miguel Ullán" en *El norte de Castilla*, 22-XI-1970; pág. 19.

448 Vid. Rubio, F. "Teoría y polémica..."; pág. 206-209. Vid. Goytisolo, J. "Para una literatura..."; pág. 6 y 11.

449 Fossey, J.M. *Op. cit.*; pág. 19.

- 450 *Ibidem*; pág. 19. Allí expone Ullán:
 Debiera, pues, hablar de poesía como conocimiento, en la línea cernudiana. Pero tampoco me satisface esa opción. Porque a menudo surge el poema, uno lo observa en su existencia ya intocable, y no por ello se te ilumina alguna veta en sombras; por el contrario, lo normal es que aumente el caos y uno tenga conciencia de la inutilidad del empeño.
- 451 Chao, Ramón L. "José Miguel Ullán: Escritor por legítima defensa" en *Triunfo*, n° 439 (31-X-1970); pág. 64.
- 452 *Ibidem*; pág. 64.
- 453 Ullán, José Miguel. *Maniluvios*. El Bardo. Barcelona, 1972; pág. 25.
- 454 Ya se ha visto que la idea de ruptura con la poesía de posguerra se plantea, antes que en la antología de Castellet, en el prólogo que José Batlló prepara para su antología de 1968 y también en los primeros editoriales de la revista leonesa *Claraboya*. La idea de ruptura toma auge en la crítica poética española en torno a 1967-1968, tal como ha señalado Martín Pardo, Enrique. *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Hiperión. Madrid, 1990; pág. 94.
- 455 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 11-12. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.
- 456 Vázquez Montalbán, Manuel. "Tres notas sobre literatura y dogma" en *Cuadernos para el diálogo*, n° XXIII (diciembre de 1970), extraordinario *Literatura española a treinta años del siglo XXI*; pág. 22.
- 457 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 43-44.
- 458 Barnatán, Marcos Ricardo. "Dos aproximaciones a la nueva poesía española" en *El Urogallo*, n° 5-6 (octubre-diciembre de 1970); pág. 138. El verso citado por el crítico y poeta pertenece al poema "Cantiga de Jacinto..." de *El libro de las nuevas herramientas*, de José María Álvarez.
- 459 Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Reseña de Nueve novísimos poetas españoles" en *La Vanguardia*; 12-XI-1970.
- 460 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 9-10.
- 461 *Ibidem*; pág. 9.
- 462 "Francotiradores" es el nombre genérico bajo el que se adscriben diversos poetas por parte del editor en Senabre, Ricardo y Carnero, Guillermo. "Francotiradores:

Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo "Cántico" en Rico, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la Literatura Española. Epoca contemporánea (1939-1980)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII,, pág. 249-261.

463 "Hetrodoxos" es el término utilizado para agrupar a Juan Larrea, Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo M^a Panero, por Gimferrer, Pere. "Tres heterodoxos" en Clotas, S. y Gimferrer, P. *op. cit.*; pág. 99-106.

464 Según la denominación que agrupa al grupo Cántico y al *Postismo* según Sanz Villanueva, S. *Op. cit.*; pág. 370-378 y 417-434.

465 Utilizo estas palabras en el sentido que les da Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 198-299.

466 Gimferrer, P. *Notas parciales....* A partir de aquí, las citas del texto se harán con página entre paréntesis. Véase un extenso comentario a este texto en Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 198-212.

467 Vid. Buckley, R. y Crispin, J. *Op. cit.*; pág. 10. Vid. Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España 1910-1931)*. Cátedra. Madrid, 1979. Brihuega, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Fundamentos. Madrid, 1981.

468 Vid. González, Angel. "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, n^o 3 (agosto-septiembre de 1980); pág. 5.

469 Sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma escribiría un temprano artículo, en 1966, Gimferrer, Pedro. "La poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^o 202 (octubre de 1966); pág. 240-245.

470 Vid. González Muela, Joaquín. "La poesía de José Angel Valente: *El inocente*" en *Insula*, n^o 304 (mayo de 1972); pág. 13. Vid. Gimferrer, Pere. "Trayectoria de José Angel Valente" en *Destino*, n^o 1853 (1973). El mismo poeta amplía sus notas sobre Valente en Gimferrer, Pere. *Radicalidades*. Antoni Bosch. Barcelona, 1978.

471 Colinas, Antonio. "Notas para una poética de nuestro tiempo" en *Insula*, n^o 293 (abril de 1971); pág. 1. A partir de aquí, las citas del texto se harán con página entre paréntesis.

472 Vid. Ortiz, Lourdes. "Rimbaud ha sido el paradigma de mi generación" en *El País*, 30-I-1980.

473 Canales, Alfonso. "Homenaje a Pablo García Baena" en *Insula*, n° 304 (marzo de 1972). Sobre la relación entre *Cántico* y los poetas "novísimos" vid. García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 15. Nam, Young-Woo. "El grupo *Cántico* y la poesía de los *novísimos*" en *Zurgai*, monográfico "Poetas de los 70" (diciembre de 1989); pág. 30-32.

474 En declaraciones a Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 44.

475 Carnero, G. *El grupo Cántico de Córdoba...*; pág. 33. A partir de aquí, las citas del texto se harán con página entre paréntesis.

476 Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "También hubo poesía en la posguerra. (Reseña de *El grupo Cántico de Córdoba*)" en *El País*, 19-XII-1976; pág. 27.

477 Alonso, D. *Op. cit.*; pág. 164.

478 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 44-47.

479 Vid. Carrasco, Bel. "Guillermo Carnero y la poesía como experimento. (Entrevista)" en *El País*, 12-XI-1976; pág. 26.

480 La opinión de Guillermo Carnero choca, en este caso, frontalmente con la sostenida por José M^a Castellet en el prólogo a *Veinte años de poesía española*.

481 Vid. Carnero, G. "Jaime Gil de Biedma..."; pág. 3.

482 Carnero, G. "Poesía de posguerra...". A partir de aquí, las citas del texto se harán con página entre paréntesis. Un panorama semejante al descrito en este artículo, aunque de modo más amplio y con un carácter menos polémico, será el desarrollado por Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 43-59.

483 Carnero desarrolla esta perspectiva sobre el surrealismo de la primera posguerra en Carnero, Guillermo. "Apuntes para la historia del Superrealismo en la poesía en español de la alta posguerra" en *Las armas abisinias...*; pág. 337-362.

484 Vid. Marco, Joaquín. "Muerte o resurrección del surrealismo español" en *Insula*, n° 316 y 317 (marzo y abril de 1973); pág. 1 y 10, 3 y 14, respectivamente.

485 Vid. Trnka, B. y otros. *El círculo lingüístico de Praga*. Anagrama. Barcelona, 1971; pág. 46-52.

486 Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, n° 5-6 (invierno 1979-1980); pág. 246.

487 Panero, Leopoldo M^a. "Última poesía no española" en *Poesía*, n^o 4 (verano de 1979); pág. 110-115. Cito el texto con página entre paréntesis.

488 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 38-39. Antonio Colinas escribirá con respecto a la formación extranjera de los novísimos: "Hubo nuevas lecturas que se aceptaron con gran pasión. No es que antes no se hubieran hecho algunas de ellas, pero no se habían asumido de manera tan radical". Colinas, Antonio. "La rosa de los vientos. Notas para otra teoría de la poesía novísima" en *El independiente*, 24-VI-1988 y 1-VII-1988; pág. IV.

489 Pese a la discrepancia de Carnero, Guillermo. "No dar pie con bola" en *Pueblo* (sup. literario), 12-I-1980; pág. 4. Vid. Valente, José Angel. "Nueve aforismos para un neojuven" en *El País / Libros*, 17-II-1980; pág. 1.

490 Semejante opinión sostendría Prat, Ignacio. *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*. Editorial Don Quijote. Granada, 1982; pág. 9. Allí escribe:

La "Justificación" y el "Prólogo" eran sin duda obras (o bromas) póstumas de ... (aún ahora me resisto, no sé por qué, a escribir ese nombre que se transparentaba tras el pseudónimo, tan burdo.

491 Carnero, G. "Poesía de posguerra"...; pág. 89.

492 Cuenca, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 251.

493 Barella, Julia. "Poesía en la década de los 70: En torno a los Novísimos" en *Insula*, n^o 410 (enero de 1981); pág. 4-5.

494 Moral, Concepción G. y Moral, Rosa M^a (ed.). *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1979. Aquella antología reunía a los siguientes poetas: Antonio Martínez Sarrión, Jesús Munárriz, José María Álvarez, José Luis Giménez Frontín, Félix de Azúa, José-Miguel Ullán, Pedro Gimferrer, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Vicente Molina Foix, Jenaro Talens, José Luis Jover, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena. De los diecisiete poetas incluidos en esta antología, doce habían sido seleccionados en alguna de las tres antologías generacionales publicadas en 1970 y 1971 (*Nueve novísimos poetas españoles*, *Nueva poesía española* y *Espejo del amor y de la muerte*), que habían sustentado la estética novísima (u "homologable") en su momento más característico de ruptura, por lo que esta antología gravitaba indudablemente hacia el desarrollo estético

llevado a cabo por los poetas incluidos en aquella tendencia, a los que se unían otros asimilables.

495 Vid. Falcó, José Luis. "Joven poesía española" en *Letras. Hoja literaria de información y crítica*, nº 0 (diciembre de 1979); pág. 7.

496 Rozas, Juan Manuel. "Los novísimos a la cátedra" en *El País / Libros*, 25-XI-1979.

497 En estas fechas vienen a coincidir la mayor parte de los críticos y estudiosos: Villena, Luis Antonio de. "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética "novísima"), en *El estado de las poesías...*; pág. 35. Siles, J. *Op. cit.*; pág. 11. Jiménez, José Olivio. "Variedad y riqueza de una estética brillante" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 1. Nicolás, César. "Novísimos (1966-1988): Notas para una poética" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 13-14. Los testimonios podrían alargarse, pero estos citados resultan fundamentales.

498 González, Angel. "Oda a los nuevos bardos" en *Palabra sobre palabra*. Seix Barral. Barcelona, 1986; pág. 310-311. Vid. González, A. "Poesía española..."; pág. 4 y ss.

499 Grande, Félix. "¿Parricidio para ser? "Mejor vivir para ver": La poesía española desde 1970" en *El viejo topo*, nº 30 (marzo de 1979); pág. 62.

500 Prat, I. *Op. cit.*; pág. 13. Vid. Prat, Ignacio. "La página negra. (Notas para el final de una década)" en *Poesía*, nº 15 (verano de 1982); pág. 115-122.

501 Carnero, G. "Poesía de posguerra..."; pág. 89.

502 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 56-58. Vid. Siles, J. *Op. cit.*; pág. 11. Nicolás, C. *Op. cit.*; pág. 14.

503 Prat, I. "La página negra..."; pág. 117.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

FACULTAD DE FILOLOGIA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA GENERACION
POETICA ESPAÑOLA DE 1968

JUAN JOSE LANZ RIVERA

TOMO II

1993

Capítulo IV:

LA GENERACIÓN DEL 68 A TRAVÉS DE LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS CON CARÁCTER GENERACIONAL

LA GENERACIÓN DEL 68 A TRAVÉS
DE LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS CON CARÁCTER GENERACIONAL

Introducción

Preguntarse por qué estudiar las antologías poéticas llevaría a una pregunta mucho más profunda: ¿qué es lo que ha cambiado en las antologías poéticas para hacerlas materia de la historiografía literaria? Jenaro Talens advertía hace unos años sobre el peligro de convertir las antologías poéticas en piezas de estudio de la historia literaria más reciente: "construir el relato de los hechos, no a partir del conocimiento de los textos (...), sino a través de la selección realizada mediante un discurso abiertamente publicitario convecional"¹. El estudio de las antologías podía desviar el objeto de análisis literario del texto poético en sí a su interpretación en la antología, de la creación artística a su publicación, podía llevar a considerar como objeto originador del discurso teórico no al objeto artístico, sino a su interpretación crítica y, en consecuencia, constituirse dicho estudio en una meta-interpretación o una meta-lectura de segundo grado, con el olvido

consiguiente del verdadero objeto historiográfico: el poema.

Pese a la objeción bien fundamentada de Talens, creo que el estudio de las antologías poéticas cobra una importancia radical dentro de la historiografía de la poesía española contemporánea. Las antologías poéticas contemporáneas se han constituido en muestras selectivas de una realidad actual y, como tal, no definida ni conclusa, sino en formación. A su carácter selectivo, las antologías contemporáneas unen su proyección sobre la realidad del momento, no sobre un tiempo histórico cerrado, y lo hacen centrando su selección sobre *lo más actual de la actualidad*, sobre aquello que todavía no es en sí sino un indicio de lo que podría ser, sobre una realidad cuya característica definidora es su falta de estabilidad: la joven poesía del momento. Sus selecciones se llevan a cabo entre lo que aún no está definido ni concluso y, en consecuencia, estas selecciones inciden en el desarrollo, en la definición, de esa realidad en formación transformándola. Las antologías, al interpretar una realidad no cerrada, dan preeminencia a algunas de las líneas de desarrollo de esa realidad relegando a otras al olvido, señalan unas tendencias poéticas y olvidan otras, valoran unos hechos incompletos y, por lo tanto, éstos incorporan a su desarrollo posterior esa valoración, con lo cual quedan transformados. En conclusión, al incidir las antologías en una realidad en

formación interpretándola, esta realidad asume dicha interpretación y en consecuencia queda transformado su desarrollo ulterior.

En este sentido, la incidencia de algunas antologías sobre el panorama poético del momento ha resultado más importante para el desarrollo poético posterior que la de muchos libros de poemas. Así, por ejemplo, *Nueve novísimos*, al establecerse "como propuesta de futuro en vez de como selección sobre el trabajo realizado con anterioridad"², llevaba a cabo una determinación del desarrollo poético posterior y, por lo tanto, se establecía como confirmación de su propia profecía. Castellet intentaba realizar la conformación de un autor-modelo generacional, definirlo en su origen a partir del desarrollo observado hasta ese momento e imponerlo al desarrollo posterior de la poesía contemporánea. En este sentido, *Nueve novísimos* no es el resultado de la suma de varias singularidades poéticas integradas en un mismo volumen, sino que su autor-modelo es un yo integrador de las conciencias singulares³, es decir, un personaje creado no a partir de la suma de las diferentes voces, sino desde la eliminación de sus diferencias. En consecuencia, como obra de un solo autor-modelo, *Nueve novísimos* puede considerarse como un libro, y no exclusivamente como una antología, y, si se observa bien el resultado de su influencia, se comprobará que no han sido tanto, o al menos en primer lugar, las obras, los

textos de los autores allí recogidos los que han incidido en el desarrollo poético posterior, sino la antología en sí, en su consideración general.

Lo dicho para *Nueve novisimos* es aplicable, en mayor o menor grado, a todas las antologías poéticas que se ocupan de la poesía joven del momento. Así, las antologías poéticas se convierten en un documento histórico de doble valor para el investigador literario: por una parte, en cuanto que la antología es reflejo de una momento histórico-literario determinado; por otro, en cuanto que su interpretación de la realidad literaria del momento incide en el desarrollo poético posterior. Sin embargo, no hay que olvidar que la antología en sí, como reflejo de un momento histórico-literario, es una interpretación de la realidad literaria, una representación de ésta que, por lo tanto, establece una distancia con respecto a la realidad representada. Este hecho debe ser tenido en cuenta por el investigador, que al establecer sus conclusiones debe tener presente la distancia entre *realidad* y *representación*. Pero, como interpretación que incide en el desarrollo futuro de la evolución literaria, la antología es tomada como realidad primera y no como representación, y en este sentido también debe ser considerada por el investigador. Así, en esta segunda vertiente, la antología poética se resuelve como un elemento útil para el investigador literario como puedan serlo las *Poéticas* neoclásicas, en cuanto a que su

promulgación preceptiva a través de su interpretación y valoración de la realidad poética del momento supone "el punto de arranque de unas disciplinas representativas de su tiempo"⁴.

Al unir a su criterio selectivo un criterio de actualidad, las antologías poéticas han variado fundamentalmente en su función primaria, meramente selectiva y aglutinadora. En su "Poética" escrita para *Joven poesía española*, Guillermo Carnero echaba en falta la existencia de una revista como núcleo aglutinante de la nueva poesía, de la nueva generación: "Ha faltado también el vehículo de comunicación y de contacto que hubiera podido ser una revista"⁵. Lo cierto es que este papel aglutinador e impulsor de un nuevo grupo poético ha pasado a ser desempeñado por la antología poética. Al incidir en una realidad actual y en formación para destacar unas tendencias poéticas de otras con las que conviven éstas, la antología se convierte en un medio aglutinador de poetas con la voluntad de remover y despertar el ambiente literario y de impulsarlos e integrarlos en el panorama poético de la época, funciones todas ellas que durante muchos años desempeñaron las revistas de poesía⁶. Pero, al mismo tiempo, la continua floración de antologías y su referencia a una realidad actual inconclusa, les ha dotado de un rasgo que caracteriza también a las revistas poéticas: estar ligadas, en la novedad o en el anacronismo, a su tiempo⁷.

En consecuencia, las antologías, como las revistas poéticas, se han integrado en un ciclo de desarrollo histórico, en el que, como testigos de una época determinada, les es dada la degradación del envejecimiento⁸ y, por lo tanto, adquieren un carácter transitorio que les otorga validez como novedad hasta la aparición de la nueva antología poética que recoja una realidad *más actual*.

El número de antologías de *joven poesía* o *nueva poesía* aparecidas en el panorama literario contemporáneo ha llegado a tal exceso que no resulta vano considerar las perspectivas que ofrecen como un caos de visiones, perdiendo en su proliferación casi toda la efectividad que pretendían tener. Desde que finalizara la guerra civil han sido muy numerosas las antologías poéticas que han presentado nuevos grupos y generaciones, siguiendo el modelo establecido por Gerardo Diego en su *Poesía española contemporánea*⁹ en 1932, pero esta proliferación se ha incrementado en los últimos treinta años hasta la extenuación. Existen así, por un lado, antologías temáticas y de tendencia estética, antologías regionales, provinciales o locales, y antologías poéticas de carácter general. Entre estas últimas se pueden diferenciar distintos tipos según la amplitud del período que traten.

Las antologías de *poesía joven* o *nueva* han adquirido en estos treinta años una función presentadora y han añadido como un valor nuevo a su carácter selectivo el de

la novedad o juventud de los poetas antologados, es decir, el de la actualidad de la selección y de las obras presentadas y, por lo tanto, el de la pertinencia de dicha antología. Este rasgo de actualidad implica una proximidad temporal a la realidad historiada, lo cual si, por una parte, resulta positivo porque otorga la visión de un momento histórico desde ese determinado momento, por otro lado, implica una cierta falta de distancia crítica, necesaria para establecer una valoración de la realidad estudiada justa y efectiva. Este hecho, el carácter actual de la selección antológica, ha determinado, como ha quedado señalado, su transitoriedad.

Mi propósito en las siguientes páginas es llevar a cabo el estudio de las antologías poéticas que se han ocupado, con un sentido generacional y no explícitamente grupal, de la generación española de 1968. Han quedado excluidas del presente estudio todas aquellas antologías realizadas bajo una premisa temática, local o grupal, para así recoger aquellas obras que se presentan con el ánimo de establecer una selección, desde la perspectiva determinada por el antólogo, dentro de la joven poesía española, en cuanto ésta se corresponde con la producida por la generación del 68. Quedan excluidas de este estudio, por lo tanto, aquellas antologías que se ocupan total o principalmente de las generaciones anteriores a la del 68, así como también aquellas que se ocupan de las posteriores. Para la selección final de las antologías, a

fin de que el número de ellas escogido sea lo suficientemente reducido pero también lo suficientemente representativo como para dar validez general a la investigación, se han seguido los criterios previos establecidos por los investigadores de la generación poética objeto de estudio. José Luis García Martín señala en su selección *Las voces y los ecos* el desarrollo de la generación del 68 "en seis antologías"¹⁰, que son las siguientes:

-Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral. Barcelona, 1970.

-Martín Pardo, Enrique. *Nueva poesía española*. Scorpio. Madrid, 1970.

-Prieto, Antonio. *Espejo del amor y de la muerte*. Azur. Madrid, 1971.

-Batlló, José. *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Bardo. Barcelona, 1974.

-Pozanco, Víctor. *Nueve poetas del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1976.

-Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa María. *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1979.

Guillermo Carnero¹¹ añade a estas seis antologías fundamentales otras tres nuevas aparecidas tras la publicación de *Las voces y los ecos*, incluida ésta:

-García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid, 1980.

-Jongh Rossel, Elena de. *Florilegium. Poesía última española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982.

-Molina-Foix, Vicente. "Cinco poetas del 62" en *Poesía*, nº 15 (verano de 1982).

De estas tres antologías añadidas por Carnero al listado realizado por García Martín, la última cae fuera del campo de estudio de la generación del 68, puesto que en ella se atiende a autores de la generación siguiente.

Mari Pepa Palomero, en el prólogo a su antología *Poetas de los 70*, intenta llevar a cabo la "Historia de los últimos años de la poesía española, a través de las antologías"¹², y añade algunas selecciones importantes a las ocho señaladas para el desarrollo de la generación del 68:

-Martín Pardo, Enrique. *Antología de la joven poesía española*. Pájaro Cascabel. Madrid, 1967.

-Batlló, José. *Antología de la nueva poesía española*. El Bardo. Barcelona, 1968.

-Martínez Ruiz, Florencio. *La nueva poesía española. Antología crítica. (Segunda generación de posguerra 1955-1970)*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1971.

-Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971.

-Pozanco, Víctor. *Segunda antología del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1980.

De las antologías aportadas por Palomero no todas tienen igual carácter general y, por lo tanto, no todas ellas deben ser consideradas de la misma forma. *Antología de la nueva poesía española*, lo mismo que *La nueva poesía española*, incluía mayoritariamente a autores de la generación del medio siglo, mientras que la generación del 68 estaba mínimamente representada. Por otro lado, *Equipo Claraboya* era una antología nacida explícitamente con la voluntad de dar a conocer un grupo muy concreto de poetas, aquel que había dirigido durante los años sesenta la revista leonesa *Claraboya*; en consecuencia, no se planteaba como una antología de "nueva poesía" o de "joven poesía", sino como una antología grupal.

El mismo año de la publicación de *Poetas de los 70*, aparecía una antología, que debe ser tomada en cuenta a la hora de estudiar la generación del 68, en la que se reunía a poetas en las diversas lenguas literarias de la Península y a autores pertenecientes a la generación del 68 junto con otros más jóvenes:

-Barella, Julia. *Después de la modernidad. (Poesía española en sus lenguas literarias)*. Anthropos. Barcelona, 1987.

Por último, Jenaro Talens, en un repaso de la generación del 68 a través de las diversas antologías poéticas en las que se ha venido manifestando dicha generación, añadía dos nuevas selecciones a las anteriores:

-*Doce jóvenes poetas españoles*. El Bardo. Barcelona, 1967.

-Palomero, Mari Pepa. *Poetas de los 70. (Antología de poesía española contemporánea)*. Hiperión. Madrid, 1987.

Pese a su inclusión en un estudio generacional, *Doce jóvenes poetas españoles* no debe ser considerada al mismo nivel que el núcleo antológico principal de la generación del 68, puesto que su publicación se lleva a cabo sin una voluntad selectiva: "No se trata, pues, de una muestra antológica ni mucho menos del acta de nacimiento de una nueva promoción". Lo que se pretende en *Doce jóvenes poetas españoles* no es seleccionar a los poetas más representativos de una nueva generación, ni tampoco a los considerados como mejores por el antólogo, sino dar a conocer a algunos autores ante "la imposibilidad material de hacer realidad este deseo mediante volúmenes individuales para cada poeta"¹³.

Así pues, el campo de investigación se reduce considerablemente, al considerar doce antologías

principales y cuatro antologías complementarias: *Doce jóvenes poetas españoles*, *Antología de la nueva poesía española*, *La nueva poesía española* y *Equipo Claraboya*. Sobre estas dieciséis antologías, y principalmente sobre las doce fundamentales señaladas, habrá de establecerse el estudio de la generación poética del 68, desde esta perspectiva, teniendo en cuenta las formulaciones teóricas expuestas por los antólogos, y en algunos casos por los autores en sus poéticas, y la evolución de estas formulaciones a lo largo de las distintas antologías, para definir así, siempre teniendo en cuenta la distancia entre la *realidad* poética y su *representación* antológica, un *corpus* teórico considerable sobre diversos aspectos que afectan al desarrollo generacional.

Breve historia de las antologías poéticas generacionales desde 1967

Entre las diversas antologías estudiadas se pueden establecer diversos grupos y relaciones que muestren más claro el sentido general de cada una de ellas, para así llevar a cabo un breve panorama histórico de las selecciones poéticas que desde 1967 se ocupan de la generación poética de 1968.

En torno a 1967 y 1968 se publican tres antologías que pretenden dar muestra de los últimos cambios

acaecidos en la poesía española más joven: *Antología de la joven poesía española* (1967), *Doce jóvenes poetas españoles* (1967) y *Antología de la nueva poesía española* (1968). Las tres antologías, presididas bajo el epígrafe de "nueva poesía" o "joven poesía", venían a recoger una nómina considerable de autores jóvenes representantes de las más diversas tendencias estéticas que convivían en co-dominancia. En ellas se intuye ya un cambio principalmente formal, más que temático,¹⁴ con respecto a la poesía dominante anterior, pero aún no se manifiesta ninguna tendencia estética con la suficiente fuerza y definición como para imponerse a las otras tendencias representadas. Estas tres antologías constituyen un primer núcleo de *presentación* de la nueva generación poética. Si bien en ellas no se encuentran ni todos los poetas que resultarán más característicos de la nueva promoción, ni las producciones más acabadas y definitorias del archi-estilo generacional, tienen la importancia de mostrar la producción poética generacional en un primer momento de indefinición y de relativa indiferenciación en sí y con respecto a las estéticas anteriores.

Un segundo grupo lo constituyen las antologías que pueden definirse como de *lanzamiento generacional*: *Nueve novísimos* (1970), *Nueva poesía española* (1970) y *Espejo del amor y de la muerte* (1971). La conformación estética cambiante que mostraban las tres antologías precedentes

se manifiesta en éstas de un modo más definido. El cambio estético con respecto a las producciones poéticas dominantes anteriores se hace más evidente en algunas de las tendencias y los antólogos recogen en estas selecciones a aquellos autores que muestran de modo más radical dicho cambio estético. Las tres antologías fundamentan su selección, tácita o explícitamente, en la voluntad de hacer evidente un cambio estético en forma de *ruptura* con la tradición poética inmediata. Si *Nueve novísimos* trataba de exponer mediante una poética radical la fractura estética de la nueva generación con respecto a la poesía precedente, *Nueva poesía española* eliminaba las expresiones más radicales a fin de dotar de una mayor personalidad a las voces seleccionadas. Ambas antologías coinciden en sus autores más característicos (Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero), pero la diferencia entre las selecciones de los poemas de estos autores que llevan a cabo puede ser muestra significativa del distinto propósito que dirige a cada uno de los antólogos. Por otro lado, si el signo culturalista es el que parcialmente define *Nueve novísimos* y de un modo explícito, como se verá, guía la selección de *Nueva poesía española*, este signo es llevado hasta el extremo por los poetas de *Espejo del amor y de la muerte*, especialmente en sus autores más destacados: Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena. Los poetas seleccionados en estas tres antologías y los presupuestos

estéticos defendidos desde los prólogos y las poéticas constituirán el núcleo rector de la tendencia estética dominante durante los años setenta. Tal como ha señalado Jenaro Talens, en estas tres antologías

se empezaba implícitamente a definir la poesía de la generación emergente desde planteamientos y con características más acordes a los gustos dominantes y, en consecuencia, más asimilables por la crítica establecida¹⁵.

En consecuencia, las páginas que siguen se centrarán con mayor incidencia en el análisis de las propuestas estéticas promulgadas desde este núcleo de antologías de *lanzamiento*.

Las respuestas a la nueva estética promulgada como dominante no se hicieron esperar por parte de diversos grupos que no compartían los mismos presupuestos poéticos y que veían en las nuevas propuestas más que el dictamen de una poética predominante, la relegación de otras estéticas discordantes. Así, *Equipo Claraboya. Teoría y poemas* (1971) se constituye como la primera respuesta desde una antología poética contra la "nueva estética". Todo su extenso estudio prologal está dedicado a negar los fundamentos de la "nueva estética" que se define como "neoesteticismo" y "neorromanticismo", para afirmar frente a ella la validez estética de la "poesía dialéctica". Pero su respuesta, que, desde un planteamiento teórico más amplio, podría haber sido válida para un grupo importante de tendencias y poetas

distantes del culturalismo, hallaba una escasa repercusión en el ámbito literario al reducirse al lanzamiento de un grupo mínimo de cuatro poetas, cuya única característica común, pese al sentido globalizador que pretendía tener el prólogo, era haber compartido la dirección de la revista leonesa *Claraboya* en los años sesenta.

Una cierta respuesta a la voluntad rupturista enarbolada por las tres antologías de *lanzamiento* de la nueva estética, la lleva a cabo Florencio Martínez Ruiz al hacer compartir en *La nueva poesía española* (1971) un espacio estético colindante a poetas de la generación del 50 con otros más jóvenes. La selección de autores llevada a cabo por Martínez Ruiz venía a poner en duda la ruptura estética promulgada por Castellet un año atrás. La nueva poesía de la generación del 68 parecía menos nueva si se tenía en cuenta la evolución llevada a cabo por poetas como Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Angel García López, Miguel Fernández, Félix Grande o Carlos Sahagún. Y el enlace con la estética precedente evidenciaba sus pasos en las obras de Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Manuel Vázquez Montalbán o Antonio López Luna. Teniendo en cuenta, como lo hacía Martínez Ruiz, las obras de estos autores, la poesía de Ullán, Gimferrer o Carnero perdía mucho de su carácter rupturista. En cierto modo, Martínez Ruiz llevaba a cabo su selección antológica de la generación del 68 atendiendo a la

evolución poética de estos autores en torno a la mitad de la década precedente, pero sin prestar atención a los nuevos nombres lanzados por las antologías de 1970-1971.

Ninguna voluntad teorizadora pretende José Batlló en *Poetas españoles poscotemporáneos* (1974), donde recoge la obra de diecinueve autores nacidos después de 1939, precedidos de una simple "Nota editorial" excusatoria. No creo que sea completamente exacta la opinión de Carnero, para quien la citada antología supone "dentro de una orientación marcada por los Novísimos, la incorporación de poetas más jóvenes o no, que se mueven dentro de esa misma línea"¹⁶. Si se tienen en cuenta nombres como los de Lázaro Santana, Antonio Carvajal, José Miguel-Ullán, José Elías, Eugenio Padorno o Aníbal Núñez, por citar unos cuantos, se verá la dispersión estética que supone la antología de Batlló, que ha tenido en cuenta muy diversas tendencias poéticas. Sí es cierto, no obstante, que los "nuevos poetas" lanzados por Castellet y Martín Pardo en 1970 tienen una gran importancia en *Poetas españoles poscontemporáneos*; nada menos que nueve de los trece poetas seleccionados en las dos antologías citadas son recogidos por Batlló y, entre estos, los seis antologados por Martín Pardo. Así pues, en cierto modo la antología de Batlló supone la continuación de la "nueva estética", eliminados los rasgos más radicales de ésta (curiosamente ni Leopoldo María Panero, ni José María Álvarez, ni Ana María Moix, ni Vicente Molina-Foix

aparecen antologados por Batlló), incorporando las nuevas creaciones y la evolución de las obras de estos autores en el período transcurrido; pero, en su inclusión de poetas de muy diversas tendencias, la antología pretende ser una amplia representación de las corrientes estéticas más características de la poesía joven en los primeros años setenta.

Nueve poetas del resurgimiento (1976), de Víctor Pozanco, se plantea desde su mismo título y teniendo en cuenta el número de poetas seleccionados, como una respuesta directa a la "nueva poesía" tal como se había formalizado en la antología *Nueve novísimos*. El prólogo se construirá precisamente con el ánimo de demostrar las características distintivas de los poetas presentados en la antología con respecto a los *Nueve novísimos*. En este sentido, la antología de Pozanco no seleccionará ninguno de los poetas antologados por Castellet. Sin embargo, los rasgos diferenciales apuntados por Pozanco en los autores seleccionados por él con respecto a los *novísimos* resultaban ser más aparentes que reales. "Neobarroquismo", "fe en el lenguaje", "decantamiento hacia lo connotativo", etc. son rasgos que caracterizan de igual modo a los poetas *resurgentes* como a los poetas *novísimos*. En consecuencia, tal como ha señalado García Martín:

La corriente "veneciana" de los novísimos no puede haber periclitado y haber sido sustituida por un "neobarroquismo", ya que es el barroquismo una de

las características de tal corriente. Lo que han periclitado son las ideas expuestas por Castellet en su prólogo, ideas que sólo muy tangencialmente se podían aplicar a los poetas reunidos en la antología¹⁷.

Lo que había caído en absoluta decadencia para 1976 era el autor-modelo que en su prólogo a *Nueve novísimos* había diseñado Castellet. Pero, sin duda, este modelo estético ya había entrado en crisis en el momento de la publicación de la antología barcelonesa¹⁸ y tanto *Nueva poesía española* como *Poetas españoles poscontemporáneos* vienen a mostrar el desajuste entre el archi-poeta diseñado por el antólogo catalán y la realidad poética del momento. En definitiva, Pozanco, queriendo establecer su antología como respuesta a la "nueva poesía", colaboraba a su difusión incluyendo a dos de los poetas más significativos de las nuevas tendencias, que ya habían sido antologados por Martín Pardo en 1970: Antonio Colinas y Jaime Siles. Junto a ellos, los poemas de Cristina Peri Rossi y de José Luis Giménez-Frontín no parecían negar los presupuestos establecidos por la nueva estética en sus antologías de *lanzamiento*.

En *Segunda antología del resurgimiento* (1980), Pozanco pretende dar una continuación a la labor iniciada cuatro años atrás, pero los presupuestos teóricos esbozados ahora resultan más oscuros y la antología adquiere, por lo general, un carácter caótico, al que contribuye el amplio espectro de tendencias y de edades abarcado: poetas nacidos en 1940 comparten un mismo

espacio con autores nacidos en 1957. Algunos nombres resultan interesantes en esta antología: Javier Lostalé, María del Carmen Pallarés, José Luis García Martín, César Antonio Molina, Julio López, José Lupiáñez, etc. Por un lado, *Segunda antología del resurgimiento* tenía la ventaja de presentar a algunos de los autores más jóvenes que empezaban a producir a fines de los años setenta: Julio López, José Lupiáñez o Miguel Herráez. Por otro, venía a demostrar una cierta continuidad entre los autores de la generación del 68 que no se habían adscrito directamente a la "nueva estética", en sus producciones de la segunda mitad de los años setenta, y los poetas de la generación más joven que habían empezado a publicar en esas mismas fechas.

Mari Pepa Palomero califica a *Joven poesía española* (1979) como la "última antología generacional"¹⁹ y no hay duda de que en muchos aspectos lo es. Por un lado, *Joven poesía española* es la última antología que establece a la generación del 68 y, dentro de ella, a la tendencia "novísima", con las ampliaciones llevadas a cabo durante la década dentro de esa línea estética, como "el último giro renovador de la lírica española"²⁰. Por otro lado, es la última antología que selecciona exclusivamente a poetas de dicha generación como representantes de la "nueva poesía" o de la "joven poesía" escrita en España. Por otra parte, como ha señalado Jenaro Talens, la

publicación de *Joven poesía española* en una colección de verdadero peso académico viene a certificar

la validez de unos argumentos historizadores nacidos a mitad de camino entre el azar, las tertulias de café, las relaciones amistosas y la legítima voluntad de autopromoción de colectivos determinados²¹.

En definitiva, los presupuestos estéticos que habían sido lanzados en torno a 1970 hallan en esta antología una revisión desde una perspectiva histórica que pretende elevarlos a definitivos. La antología y el estudio introductorio parten de las formulaciones llevadas a cabo en las tres antologías de lanzamiento, en 1970-1971, y tratan de completar la evolución de la línea estética propuesta en aquellas selecciones, añadiendo algunos nombres que las completan. De hecho, el núcleo de la antología, doce de los diecisiete poetas seleccionados, lo forman poetas que ya habían sido seleccionados en *Nueve novísimos*, *Nueva poesía española* y *Espejo del amor y de la muerte*. A estos doce autores se les une un grupo de cinco poetas cuyas obras y evolución particular vienen a coincidir en la línea estética demarcada por aquellas tres antologías y por la evolución posterior de los autores que habían sido incluidos en ellas: Jesús Munárriz, Marcos Ricardo Barnatán, José Luis Giménez-Frontín, José Miguel Ullán y Jenaro Talens. No es así vana la afirmación de García Martín al decir de esta nueva selección que "se trata de una antología de

antologías"²², puesto que parece que la selección de los nombres se ha realizado teniendo más en cuenta las selecciones anteriores que la propia obra de los autores antologados. *Joven poesía española* venía a ser un resumen compilativo de lo que había supuesto la década de los años setenta en la evolución de su principal línea estética, de signo culturalista, novísimo, esteticista, o del lenguaje. En este sentido, la selección realizada parecía atender más al desarrollo poético acaecido en el primer lustro de la década que a la evolución posterior. Lo cierto es que hasta algunos autores en sus poéticas (Carnero, Gimferrer, Cuenca) empezaban a mostrar un cierto agotamiento de la estética que paradójicamente se presentaba en la antología como "joven".

Como *Segunda antología del resurgimiento*, varias de las antologías que se publican en los años ochenta presentan a poetas de la más joven generación junto a los de la generación del 68. Así, *Las voces y los ecos* (1980) lleva a cabo su selección entre aquellos autores que publican su primer libro durante la década de los años setenta, para marcar de esta manera un cambio cualitativo con respecto a la tendencia *novísima*, cuyos autores se habían iniciado en la poesía en el último lustro de los años sesenta. La antología de José Luis García Martín está presidida por la voluntad de demostrar la evolución estética de los poetas que se dieron a conocer en el último lustro de los años setenta con respecto a aquellos

lanzados por las antologías de 1970-1971. En este sentido, la mayor parte de los autores seleccionados cuestionarán, en las respuestas a un cuestionario preparado por el antólogo, la supuesta ruptura estética que habían llevado a cabo los poetas de la "nueva poesía", sobre la que se fundaban precisamente una parte importante de sus presupuestos, para señalar que aquella fractura resultaba más aparente que real y que aquella poesía, como la de los autores ahora presentados, se inscribía dentro de una amplia tradición con respecto a la cual nunca había habido ruptura. Por otro lado, *Las voces y los ecos* intentaba recuperar la tradición establecida por los poetas andaluces, que "eran los grandes ausentes de los *novísimos*"²³, para mostrar cómo en ellos se daba una continuidad estética que venía a enlazar con los poetas de la generación más joven. Al mismo tiempo, la antología pretendía mostrar un panorama mucho más amplio de tendencias poéticas que el que había definido *Joven poesía española*, pero el predominio de una tendencia clasicista o cernudiano-elegíaca venía a establecerse como una respuesta a la estética novísima tal como había quedado reducida en la antología de 1979. Incluso en el caso de Luis Antonio de Villena, el único poeta que coincide en ambas antologías, la selección de textos es bien dispar. *Las voces y los ecos* conseguía presentar una serie de poetas válidos, que representaban tendencias bien distintas de las que sólo un año atrás se

daban como características de la generación del 68, y aportaba algunos poetas de la nueva generación surgente. Frente a los presupuestos de vanguardia, ruptura y modernidad, lanzados por las antologías de 1970-1971 y recogidos por *Joven poesía española, Las voces y los ecos* oponía unos presupuestos diferentes fundados en el clasicismo y la tradición como formas efectivas de creación poética.

Si García Martín había realizado su selección de poetas entre aquellos autores que habían publicado su primer libro en los años setenta, Elena de Jongh Rossel seleccionará los poetas de *Florilegium* (1982) entre aquellos nacidos en la década de los años cincuenta. Así, en la nueva antología coinciden poetas de la generación del 68 con aquellos pertenecientes a lo que la autora denomina como "promoción de 1975". La antóloga venía a demostrar que, si bien los poetas más jóvenes se situaban a una distancia estética considerable frente a los presupuestos *novísimos*, esta distancia quedaba reducida si se tenía en cuenta la evolución llevada a cabo por poetas como Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, César Antonio Molina o Andrés Sánchez Robayna. Estos autores establecían un puente efectivo con los poetas *novísimos* y demostraban que no había existido en la poesía última una ruptura tajante con la estética inmediatamente anterior. *Florilegium* mostraba una diversidad de tendencias poéticas absoluta que venían a

enriquecer el panorama literario español y, salvo la selección de algunos poetas, puede decirse que los autores allí recogidos son claramente representativos de las principales líneas estéticas en el cambio de década.

Después de la modernidad (1987), venía a demostrar de un modo radical, como lo había hecho la antología *Postnovísimos* un año atrás²⁴, y como lo habían venido intentando las diversas antologías desde el inicio de la década, que la generación del 68 y su tendencia más representativa no eran ya el último giro renovador de la lírica española. Es más, las nuevas tendencias, tal como argüía Julia Barella en la antología, se situaban justamente en el extremo opuesto al que había caracterizado a la "nueva poesía" en los primeros años setenta, y si aquella tendencia se había definido, como habían señalado Castellet en 1970 y Pereda en 1979, por su "afán de modernidad", los nuevos poetas se situaban "después de la modernidad", en el espacio indefinido de la *postmodernidad*. El estudio introductorio de Julia Barella negaba punto por punto los supuestos teóricos que había fundamentado más de quince años atrás Castellet en el prólogo a *Nueve novísimos*, para postular el clasicismo y la tradición, como elementos de una estética *postmoderna*, frente a la ruptura y la vanguardia, como rasgos definitorios de la estética *moderna*. *Después de la modernidad* añadía una novedad a las antologías al recoger

en sus páginas a autores no sólo en castellano, sino también en las otras lenguas peninsulares.

De todas formas, pese a la claridad con que están expuestos los nuevos presupuestos estéticos en el prólogo de Barella, se percibe un cierto desajuste entre el estudio introductorio y la selección de poetas. Así, por ejemplo, no se ve en qué modo los poemas seleccionados de Bernardo Atxaga, Pedro Casariego o Lois S. Pereiro se ajustan a los presupuestos estéticos formulados en la introducción, ni cómo se articulan dentro de la antología con voces que señalan una actitud poética bien distinta. En cambio, sí se percibe una línea estética bien definida, y a la que el estudio introductorio se ajusta más efectivamente, determinada por los textos de Luis Alberto de Cuenca, Abelardo Linares, Felipe Benítez Reyes, Francesc Parcerisas, Julio Martínez Mesanza o Lorenzo Martín del Burgo, una línea estética que afecta a poetas tanto de la generación del 68 como de la inmediata sucesora y que viene a coincidir en cierto modo con la que García Martín había seleccionado más atentamente en su antología siete años atrás.

Poetas de los 70 (1987), la antología elaborada por Mari Pepa Palomero, se realizaba con una distancia histórica considerable con respecto al primer momento de aparición generacional y, por lo tanto, los criterios que habían determinado las selecciones poéticas de los años setenta se encontraban ahora ya tamizados por los cambios

estéticos y de consideración crítica que habían supuesto las revisiones del primer lustro de los años ochenta. En este sentido, Palomero emprende una revisión del panorama poético de los años setenta con la voluntad específica de mostrar la diversidad de tendencias estéticas que confluyen en la generación del 68, las maneras diferentes de enfrentarse al hecho poético que han llevado a cabo los poetas nacidos en el período que transcurre entre 1939 y 1953. El prólogo realiza un breve estudio histórico de la generación a través de las manifestaciones antológicas y del análisis del culturalismo y la metapoesía como rasgos comunes que, en esencia, se muestran como diferenciales.

Por otro lado, la antología se ha hecho "sin un criterio estético concreto que haya preponderado como línea unificadora en la selección de los poetas, ni en la de los poemas"²⁵, con lo que la representación poética trata de ser completamente abierta, en comparación a las realizadas en antologías anteriores. Si, por un lado, Palomero atendía la producción poética de los autores de la generación del 68 desde su momento de aparición y a lo largo de los años setenta, por otro, también se ocupaba de aquellos autores de la misma generación que habían comenzado a publicar después de la aparición de *Joven poesía española* y que, en consecuencia, imponían un nuevo cambio estético, una nueva tendencia, en la generación; tal es el caso de Ramón Irigoyen, Mario Hernández o Ana

Rossetti. En su amplia selección, de veintiocho autores, la antología de Palomenro tenía la virtud de incluir a algunos poetas de la generación que no habían sido seleccionados anteriormente y que apuntaban una cierta ampliación de las perspectivas estéticas que habían dominado en la década anterior; así, además de los tres autores citados anteriormente, se recogen poemas de Juan Luis Panero, Carlos Piera, Clara Janés, Eduardo Hervás y Ramón Buenaventura. Por otro lado, también se llevaba a cabo un proceso de recuperación de algunos de los autores que habían quedado olvidados en alguna de las antologías de los años setenta y cuya obra cobraba nueva validez: Aníbal Núñez, Lázaro Santana, Antonio Carvajal, Agustín Delgado, Cristina Peri Rossi. En definitiva, el haz de tendencias estéticas practicadas por los poetas de la generación del 68 se multiplicaba enormemente en la selección de Palomero, aunque aún la tendencia lanzada en las tres antologías generacionales de 1970-1971 y elevada a la cátedra en 1979 por Rosa María Pereda y Concepción G. Moral seguía considerándose como la más representativa de la generación del 68, como parece ratificarse al comprobar que un total de dieciséis de los veintiocho autores seleccionados habían sido recogidos en una o varias de estas cuatro obras. Por el contrario, la mayor parte de los poetas que, dados a conocer en torno a la segunda mitad de los años setenta, habían sido promocionados en alguna de las antologías de los años

ochenta, están ausentes (Andrés Sánchez Robayna, Abelardo Linares, Francisco Bejarano, César Antonio Molina, Víctor Botas, etc.), lo mismo que algunos de los autores que se habían dado a conocer en el primer momento generacional y que quedaron arrumbados por los "nuevos poetas" (Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, José Elías, Eugenio Padorno, etc.). En consecuencia, y pese a las críticas que vierte contra aquella, *Poetas de los 70* partía fundamentalmente de la selección realizada por *Joven poesía española*, para completarla con algunas tendencias complementarias y exponer un paisaje poético variopinto en el que la tendencia emblemática en la antología de 1979 apareciera no como la única característica de la generación del 68, pero sí como la predominante. Si bien es cierto que una parte importante de las tendencias poéticas de la generación del 68 estaban representadas en *Poetas de los 70*, no creo, en cambio, que estuvieran atendidas con equilibrio²⁶; es más, las ausencias en una antología que se prometía más amplia y rigurosa resultaban al cabo de los años más hirientes.

La idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías

Tal como ha señalado Enrique Martín Pardo, en un repaso histórico del ambiente literario que dominaba en

los años de la aparición de su antología *Nueva poesía española* (1970), la idea de *ruptura* estética con la poesía precedente se había convertido en los últimos años sesenta en "el grito de guerra", bajo los ecos revolucionarios del *Mayo francés*, de la joven poesía española que entonces empezaba a surgir²⁷. Ruptura con la poesía inmediatamente anterior, pero también ruptura con el ambiente cultural español, con el sistema social y político impuesto y, de modo fundamental, con la forma en que la cultura anti-franquista se había opuesto al sistema dictatorial²⁸, negando de esta manera dicho sistema. Algunos jóvenes autores, como los poetas de la revista leonesa *Claraboya*, ya habían declarado la ruptura de la nueva generación con la poesía de posguerra en 1963, en una crítica globalizadora del panorama anterior:

De la posguerra para acá aparecieron, como se sabe, dos tendencias hasta hoy mismo vigentes. De un lado el poeta social. De otro el intimista. Todo esto de poetas sociales e intimistas acogidos a uno u otro partido nada ha dado a ganar a nuestra literatura²⁹.

Y un estado de opinión semejante reflejaban las siguientes palabras de Enrique Martín Pardo a la cabeza de su *Antología de la joven poesía española*, de 1967, en las que se intuye una crítica no sólo del ambiente poético, sino también del sistema cultural:

El panorama de nuestra poesía no es muy halagüeño. Esta generación joven se ha encontrado con todas las frustraciones, con todos los prejuicios y con todos los tópicos desde los años

treinta hasta ahora. Han pasado casi cuarenta años, y ocho lustros pesan mucho en la conciencia de un país.

Nos encontramos con una poesía en estado de coma. Nuestros hermanos mayores han hecho muy poco por crear una crítica que sirva de base a las generaciones venideras³⁰.

En su antología de 1967, Martín Pardo establecía los pasos previos para la ruptura posterior, en un proceso negador del sistema estético y poético precedente. Señalaba el crítico el desajuste entre la sociedad y la poesía del momento, paralizada en un sistema expresivo semejante al dominante durante los años de posguerra:

Nuestra sociedad es distinta. La vida ha cambiado radicalmente desde los años 30 hasta ahora. Y lo primero que salta a la vista es una notable contradicción: ¿Cómo es posible que se escriba hoy lo mismo que entonces? La respuesta es bien sencilla: o el poeta es muy poco sincero y ha hecho suyos unos amaneramientos ridículos, o su enajenación es fenomenal (pág. 13).

En consecuencia, la reiteración de un estilo poético había propiciado su propio agotamiento y su desajuste con el sistema social en cambio. Este agotamiento estilístico se manifestaba fundamentalmente en un progresivo empobrecimiento del lenguaje poético:

El lenguaje está depauperizado. Los poemas recuerdan mucho unos a otros, se repiten carentes de personalidad. Nuestra lengua es rica, pero creo que nos estamos durmiendo en los laureles secos de un vocabulario que va siendo cada vez más restringido (pág. 13-14).

Por lo tanto, Enrique Martín Pardo señalaba el agotamiento estético de las corrientes poéticas

precedentes, su desajuste con el sistema social en continuo cambio y la necesidad de que ese cambio social encontrara un reflejo en una transformación estética en la poesía española más joven. Sus palabras fundamentaban la idea de ruptura que poco tiempo después se formularía sin ningún tipo de ambages, hacían que esa ruptura apareciera como necesaria e inevitable.

Pero será José Batlló, en el prólogo a su *Antología de la nueva poesía española* de 1968, quien teorice por primera vez de un modo preciso la concepción de la ruptura en la nueva poesía como un modo no sólo de oposición estética al panorama de posguerra, sino también de enfrentamiento con la forma en que se había llevado a cabo la oposición cultural contra el régimen franquista. En este sentido, la *nueva poesía* presentada por Batlló se caracterizará por la superación del sistema de oposiciones radicales que, como consecuencia de la guerra civil, había definido los movimientos culturales, sociales y políticos de la posguerra:

El primer rasgo común de los poetas que escriben verdaderamente una "nueva" poesía es la voluntad, imperiosa en el grado a que obliga el temperamento y la circunstancia personal de cada uno, de superar esta división impuesta por unos principios éticos harto sospechosos³¹.

En consecuencia, la *nueva poesía* no sólo rompía con las posiciones estéticas de posguerra, en enfrentamiento maniqueo, sino que, mediante su superación, establecía un nuevo modo de oposición al sistema político imperante a

través de la creación de un *grado cero* o *término no-marcado*³².

Sin embargo, pese a sus formulaciones prologales, ni la antología de Martín Pardo en 1967, ni la de José Batlló en 1968, hicieron efectiva la *ruptura* que promulgaban desde sus planteamientos teóricos. La primera, en su voluntad de acoger "a todas las tendencias y a las posturas más dispares" (pág. 18), denotaba claramente "la convivencia de una pluralidad de vías"³³, alejadas tanto del realismo como de la poesía del medio siglo, que impedía, no obstante, percibir una corriente radicalmente rupturista dentro de la antología. La segunda, presentando a algunos de los poetas más jóvenes junto a los representantes de la generación del 50, manifestaba una continuidad estética en la poesía última, al mismo tiempo que hacía adalid del cambio estético a la primera promoción representada³⁴.

La formulación de la ruptura estética con la poesía anterior se llevaría a cabo de modo radical, en una coincidencia más acertada de teorización y ejemplificación poética, en 1970, en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José M^a. Castellet. El crítico se encargaría de enunciarla de modo nítido en su "Justificación" de la antología:

Por el contrario, los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión (...) en una tentativa de revivir

ciertas concepciones de la poesía -incluso contradictorias entre sí- que habían sido olvidadas o combatidas por los poetas anteriores (El subrayado es mío)³⁵.

La joven generación nacería con una *voluntad de ruptura* (más allá quedaría preguntarse si la ruptura fue efectiva o no) con la tradición poética inmediata, para, en su superación, recuperar otras tradiciones estéticas anteriores. En consecuencia, tal como señalaba Castellet, el agotamiento de las corrientes estéticas dominantes en la posguerra "anunciaba un cambio y éste se ha producido más como ruptura que como evolución" (pág. 18). Mientras la segunda generación de posguerra se había manifestado como una evolución lógica de los conceptos estéticos desarrollados por la primera, la nueva promoción de poetas presentada en la antología de 1970 rompería de modo radical con tal estado de cosas, no enfrentándose directamente con las generaciones precedentes, sino ignorándolas, y, en su ignorancia, situándose en un nivel de desarrollo estético diferente: "En todo caso, la nueva generación, consciente o inconscientemente -esto es lo de menos- se formaba más que en contra, de espaldas a sus mayores" (pág. 21).

Formada con independencia del desarrollo estético de las generaciones precedentes, el enfrentamiento de la nueva promoción con éstas sólo se llevaría a cabo en un estadio posterior, y éste sería de modo radical. Pero esta "formación independiente" de los poetas novísimos, formulada por Castellet, parece contradecirse en el caso

del grupo de poetas *seniors*, aquellos poetas de mayor edad dentro de la antología, nacidos en los años inmediatos a la guerra civil:

Los *seniors* son, evidentemente, los poetas cronológicamente mayores, pero también aquellos en quienes la "ruptura" se produce, en cierto modo, a partir de los supuestos anteriores; ellos son los que, de un modo u otro, se han visto obligados a plantearse la elaboración teórica de la ruptura (pág. 25).

Por lo tanto, si los *seniors* (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez) han tenido que "plantearse la elaboración teórica de la ruptura" y lo han hecho "a partir de los supuestos anteriores", es evidente que su formación no se realizaba, como pretendía Castellet, "de espaldas a sus mayores", sino, lógicamente, como continuación de su desarrollo estético y, en cierto modo, como contestación a aquél. De esta manera, la ruptura absoluta de la nueva poesía a partir de la ignorancia completa de la poesía anterior, tal como la expone en su prólogo Castellet, tendría un paso intermedio en la *ruptura relativa* que llevan a cabo los *seniors*, teniendo en cuenta los supuestos estéticos anteriores, pero superándolos. Así, la ruptura estética propuesta por el crítico se manifestaría como un mero paso evolutivo en la poesía de los autores mayores recogidos en la antología. En este sentido, deben tenerse en cuenta las declaraciones de los poetas *seniors* vinculando sus inicios poéticos a las estéticas

inmediatamente precedentes. Manuel Vázquez Montalbán escribe a este respecto en su poética incluida en la antología:

En mis primeros versos pedía libertad, pan, justicia, enseñanza gratuita y amor libre. (...) Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista (pág. 59).

Antonio Martínez Sarrión señalaba también sus orígenes poéticos en la estética social y en el realismo precedentes:

Cuando uno empezó a escribir poesía (...) estaba en su mejor momento lo que hemos venido llamando poesía social. Uno escribía poesía social. Aquello estuvo bien. Fue necesario, mejor aún (pág. 89).

En el mismo sentido, declaraba José María Álvarez:

Cuando regresé a España, en un principio me interesó la obra de los llamados poetas sociales. La subversión. Hice poemas abiertamente populistas. Pensaba -más tarde comprendí mi equivocación- que una intencionalidad política revolucionaria bastaba para justificar una Literatura³⁶.

En consecuencia, los *seniors* en *Nueve novísimos* corroboraban con sus palabras una evolución estética a partir de los presupuestos de las generaciones precedentes, que venía a negar el carácter rupturista que Castellet había propuesto para los nuevos poetas en el prólogo de la antología. Sus declaraciones demostraban que su formación poética no se había desarrollado, como

pretendía el crítico, "de espaldas a sus mayores", sino partiendo precisamente de ellos en una evolución lógica, para continuar, en unos casos, y contravenir, en otros, los presupuestos estéticos sobre los que se habían fundado las generaciones precedentes.

Castellet justifica, por lo tanto, la aparición de una "nueva poesía" en la ruptura con la estética anterior. Ahora bien, habría que tener en cuenta qué es lo que el crítico catalán considera como "poesía anterior", para, de esta manera, descubrir en qué modo y contra qué estética reacciona la nueva poesía presentada en la antología:

Bien, lo menos que puede decirse es que, en un momento dado (que se sitúa alrededor de 1962), los postulados teóricos del "realismo" empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicó (pág. 17).

La reacción de los jóvenes *novísimos* se llevaba a cabo, según Castellet, no contra toda la poesía precedente, mucha de la cual los autores respetaban, sino tan sólo contra la tendencia realista que se había venido manifestando en la posguerra. Es decir, los *novísimos* poetas de Castellet se situaban en el punto diametralmente opuesto de aquella "nueva generación" que el crítico catalán había lanzado diez años atrás en la antología *Veinte años de poesía española*, su estética rompía con la del "realismo crítico" propuesto para aquella generación³⁷. Pero hay que tener en cuenta, como

anota Castellet, que "algunos miembros de la generación que con más virulencia predicó" los postulados del "realismo crítico", es decir, precisamente los poetas que habían sido lanzados como nueva generación en la antología de 1960, también habían iniciado su reacción contra la estética que en un primer momento les había caracterizado. En consecuencia, la reacción contra el realismo precedente no sería patrimonio exclusivo de los poetas *novísimos*, sino también de algunos de los poetas de generaciones mayores y, entre ellos, de aquellos sobre los que se había cimentado dicha estética. Por lo tanto, puede establecerse un doble movimiento, que confirma la evolución estética y no la ruptura de los poetas presentados por Castellet con el "realismo crítico": por un lado, los poetas *seniors* de la antología habían partido de la estética realista para evolucionar hacia nuevas posiciones poéticas; por otro, los mismos poetas que habían fundamentado la corriente realista habían evolucionado hacia unas posiciones más próximas a las sustentadas por Castellet. La *ruptura estética*, tal como era propuesta por Castellet en *Nueve novísimos*, resultaba, por lo tanto, una exageración³⁸ y la evolución aparecía como un término más evidente para explicar el cambio estético acaecido en los años sesenta.

La idea de la *ruptura estética* de la joven poesía sustentaba no sólo la elaboración del entramado teórico de la antología, sino también la selección de los poetas

y textos antologados³⁹, de acuerdo con la intención de Castellet

de mostrar la aparición de un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse -o ignorar- a la poesía anterior. Por consiguiente, sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos de la ruptura. (...) En segundo lugar, (...) la presente antología no puede pretender incluir a todos los poetas de ruptura. (...) Finalmente, el prólogo (...) pretende estar desprovisto de todo afán de dogmatismo o profetismo (pág. 13).

No se trataba, pues, de elaborar una antología compilativa o expositiva, una antología que mostrara al público lector un panorama poético más o menos completo de la producción de un cierto momento, sino que la antología trataba de presentar un grupo de vanguardia, un conjunto de poetas, en este caso los "más representativos de la ruptura", dentro de la producción poética general de un momento dado. La antología no pretendía dar una muestra representativa de la producción poética joven en España a fines de los años sesenta, sino tan sólo mostrar una parte de ésta, aquella caracterizada por su voluntad rupturista con el realismo precedente. Por lo tanto, *Nueve novísimos* no es una antología propiamente dicha, si reducimos éstas a las de carácter expositivo, sino una *antología-manifiesto*⁴⁰, es decir, una antología que propugna el lanzamiento de una determinada estética, en este caso, la supuesta *ruptura* y el *estilo novísimo*⁴¹ o el *anti-realismo* como su manifestación. Si, tal como he

señalado, *Nueve novísimos* es una *antología-manifiesto*, resulta contradictorio afirmar que "el prólogo (...) pretende estar desprovisto de todo afán de dogmatismo", ya que precisamente la función del prólogo en una antología de este tipo es servir de manifiesto teórico, y por lo tanto dogmático, a un grupo que se presenta como vanguardia. No era, en consecuencia, vana la acusación que los poetas de la revista *Claraboya* dictaban a este respecto contra la antología, señalando "que Castellet, primero, hace confesión de adogmatismo y cautela, y a continuación escribe páginas y páginas llenas de dogmas y más dogmas"⁴².

La misma selección de los poetas en *Nueve novísimos* condicionaba el desarrollo teórico de la antología, y viceversa. Castellet afirmaba haber tenido en cuenta sólo "a los poetas que me han parecido más representativos de la ruptura" a la hora de elaborar su antología, con el fin de ejemplificar esa misma *ruptura* que trataba de teorizar. En consecuencia, la antología resultaba *tautológica*, puesto que, tras un periplo investigador, se había llegado a los corolarios de la investigación, ya que la selección de poetas y textos se había realizado teniendo en cuenta exclusivamente lo que se quería demostrar. El presupuesto de la *ruptura* estética con la poesía precedente hallaba su demostración en la selección de aquellos poetas que mostraban dicha ruptura. El antólogo, en su estudio preliminar, señalaba a un grupo

de poetas como representantes de una ruptura y designaba su postura estética como rupturista. El análisis subsiguiente sólo permitía demostrar que los poetas recogidos estaban de acuerdo con la estética designada, pero no lograba demostrar lo que se había establecido como corolario: que dicha estética y su representación en esos poetas suponían una *ruptura*.

En consecuencia, las críticas más radicales contra *Nueve novísimos* surgieron de su pretendido carácter rupturista y del signo excluyente de su selección. En primer lugar, se criticó la omisión de diversos nombres que habrían tenido cabida en una antología generacional expositiva⁴³, cosa que *Nueve novísimos* no era⁴⁴, y en consecuencia se señalaba su escaso valor representativo⁴⁵. En segundo lugar, se negó el carácter rupturista de los poetas escogidos, considerados como herederos de posturas estéticas precedentes⁴⁶. En tercer lugar, se señaló el carácter unidireccional de las posturas recogidas por Castellet⁴⁷ y se negó el sentido rupturista de dicha tendencia poética, apuntándose otras tendencias que llevaban a cabo una ruptura más efectiva desde posturas estéticas diferentes⁴⁸. En resumen, la crítica del momento puso en duda tanto el carácter rupturista de la tendencia representada por *Nueve novísimos*, como la efectividad de dicha ruptura y su representación en los poetas seleccionados, dictaminando

el fracaso de la antología en su doble dimensión: como antología expositiva y como antología manifiesto.

Ya en su antología de 1967, Enrique Martín Pardo había apuntado el camino de la renovación estética que llevaba a cabo la nueva generación de poetas presentados por él. Estos habían abandonado la creación de poemas "cargados de buena voluntad, pero que están más cerca del pasquín o panfleto que del poema"⁴⁹, para prestar una mayor atención al lenguaje en su creación poética:

El poema es un ejercicio del lenguaje, un modo concreto de operar con las palabras, y no hay que olvidar que las palabras forman parte de un saber que se llama Gramática. (...) El mundo del lenguaje, el fabuloso mundo de las palabras está por descubrir⁵⁰.

La autonomía del lenguaje en la creación poética era reivindicada como un rasgo constitutivo fundamental del poema, más allá de la transmisión de contenidos en poemas-mensaje. El contenido poético debía quedar, por lo tanto, relegado, ante una renovación fundamentalmente formal de la poesía.

El mismo signo formalista será el que presidirá en 1970 la elaboración de *Nueva poesía española*, que venía a completar y a delimitar la línea estética definida por Castellet en *Nueve novísimos*, eliminados muchos de los excesos estéticos que habían caracterizado la selección llevada a cabo por el crítico catalán. Pero, pese a haber desaparecido muchos de los excesos que mostraban los poemas seleccionados en *Nueve novísimos*⁵¹, *Nueva poesía*

española responde, en su concepción de la ruptura estética con la poesía anterior, a una estructura de *antología-manifiesto* semejante a la que desarrolla la antología de Castellet. Así, Martín Pardo negaba desde el prólogo el carácter expositivo de su antología, para destacar su intención de presentar una vanguardia estética, de elaborar una antología que sirviera de manifiesto artístico para esa nueva vanguardia:

No me interesa presentar una Antología expositiva, que sirva al lector de muestrario de lo que hoy escribe nuestra más joven generación de poetas, sino más bien una selección que, a mi entender, encabeza el movimiento auténticamente progresista de nuestra lírica⁵².

Como Castellet, Martín Pardo se encargará de dar una cobertura teórica exclusivamente a aquellos poetas representantes del "movimiento auténticamente progresista de nuestra lírica", del movimiento vanguardista recogido en la antología.

El establecimiento de la nueva vanguardia poética supone un proceso negador del desarrollo estético precedente, la negación de la poesía anterior, que Martín Pardo describe en un estado de depauperación y agotamiento:

Nuestra poesía pasa por uno de sus momento más difíciles. El desgaste y empobrecimiento de las formas de expresión, que han rayado en el más lamentable prosaísmo, la ausencia de una auténtica proyección cultural nos han llevado a esta monotonía y falta de rigor que caracteriza a casi todos los poemas publicados estos últimos años (pág. 11).

Expresiones como "desgaste y empobrecimiento de las formas de expresión", "monotonía" o "falta de rigor" vienen a exponer por extenso la "pesadilla estética" que Castellet detectaba y apuntaba en su antología, y ponen de relieve no tanto el agotamiento de la estética precedente, sino la conciencia en los autores más jóvenes de que dicha estética ha llegado a su conclusión. Sólo el proceso negador de la estética precedente permite la aparición de la nueva vanguardia poética como un movimiento que viene a reinstaurar los verdaderos valores que la poesía anterior había negado:

Una de las metas de este libro es aglutinar el positivo esfuerzo de un grupo de poetas que han tomado conciencia de este lamentable estado de nuestra lírica y comienzan, afortunadamente, a revitalizar el concepto de poema, heredado de la mejor tradición poética de dentro y fuera de España (pág. 11).

Si el empobrecimiento del lenguaje, el prosaísmo, la ausencia de proyección cultural y la falta de rigor, eran los rasgos que definían la poesía anterior en su proceso de desgaste y agotamiento, la "nueva poesía" se caracterizará por partir de unos rasgos radicalmente opuestos a los que habían caracterizado dicha estética:

Me he propuesto mostrar la última generación de poetas españoles y he reunido en esta antología, si no los más "representativos" de su generación, sí los que a mi juicio se han planteado con más seriedad el propósito de *hacer una poesía con todo el bagaje cultural posible* que distorsione los pobres y acartonados postulados que hasta ahora han imperado en nuestro país (pág. 11) (El subrayado es mío).

Así, uno de los rasgos más característicos de la vanguardia poética presentada por Martín Pardo en su antología será el de llevar a cabo una escritura cargada de elementos culturales, una escritura *culturalista*, al menos en un doble sentido, que supere la estética anterior. Por un lado, en un nivel de realización formal, el poema acudirá a elementos de la historia de la cultura que funcionarán en el texto como *correlatos objetivos*⁵³ independientes tanto del poeta como del poema⁵⁴. Por otro lado, en un sentido más profundo, el culturalismo se manifestará como un modo de escritura alejandrina, como un modo de *alejandrinismo*, que busca en la cultura un modo de oposición al poder⁵⁵ acentuando el carácter autónomo de la creación artística⁵⁶, negando la realidad circundante al no incorporarla al poema⁵⁷.

La presencia en la antología de Martín Pardo de los nombres de Guillermo Carnero y Pedro Gimferrer, seleccionados también por Castellet, vinculaba la tendencia novísima, en su manifestación más decantada en la *coqueluche*, a esta tendencia culturalista, como muestras de una misma línea poética, ahora esbozada de un modo menos estridente y enarbolando junto a la bandera de la *ruptura estética* la de la tradición⁵⁸. Porque, si bien Castellet señalaba en los poetas seleccionados por él la *ruptura* con la poesía anterior "en una tentativa de revivir ciertas concepciones de la poesía (...) olvidadas", Martín Pardo incluía la tendencia

representada en su antología dentro de una tradición poética contemporánea más amplia. Distinguía este antólogo dos ramales en el desarrollo de la poesía española contemporánea: el primer ramal partiría de la obra de Antonio Machado y buscaría "en el poema el medio más viable de comunicación con el lector" (pág. 12). Con este ramal poético, en el que confluye la obra de Machado con la de César Vallejo y en cierto modo con la de Luis Cernuda, entroncarían poetas como Otero, Celaya, Hierro, Valente, Angel González, Gil de Biedma, Cabañero y Claudio Rodríguez, entre otros. La segunda tendencia poética contemporánea partiría de la generación del 27 y se prolongaría en los poetas de la revista *Cántico* y en la obra de Alfonso Canales, Caballero Bonald y Alvarez Ortega. Con esta línea poética que nace de la generación del 27 enlazarían los poetas representados en *Nueva poesía española*: "El grupo de poetas que integra este libro (...) sigue muy de cerca los pasos de los mejores representantes de la generación del 27" (pág. 13). La selección "dirigida" para la elaboración de la antología-manifiesto se había llevado a cabo, como en el caso de la antología de Castellet, dentro de esta tendencia: "he seleccionado exclusivamente en este libro a los poetas de esta última tendencia" (pág. 12). Así, mientras la estética derivada de la primera tendencia configuraba un tipo de "poesía realista o social que se debate entre el agotamiento de unas formas (...) y el intento de buscar

un camino nuevo donde el lenguaje no quede relegado a mero soporte de una poesía discursiva" (pág. 13), la segunda tendencia poética, aquella con la que enlazan los poetas seleccionados, hunde sus raíces "en el simbolismo y en el surrealismo, movimientos que en España fueron asimilados por algunos poetas de la generación del 27" (pág. 13), en el intento de llevar a cabo una renovación poética de carácter formal y lingüístico. Porque, tal como declararía el antólogo en una entrevista de la época, "después de la generación del veintisiete, apenas queda nada aprovechable"⁵⁹ hasta la aparición de la "nueva poesía", que venía a reinstaurar los valores poéticos impuestos por aquélla.

La eliminación de ciertos rasgos estéticos, de las posiciones más radicales, que Castellet había acentuado en la *coqueluche* de su antología a fin de diseñar un autor modélico que respondiera a la idea generacional que fundamentaban el prólogo y la selección de *Nueve novísimos*⁶⁰, y la inclusión de la supuesta *ruptura* estética de la joven poesía dentro de una tradición poética más amplia que enlazaba a través de diversos autores de posguerra con la generación del 27, establecía una cierta distancia entre *Nueve novísimos* y *Nueva poesía española*, como manifestaciones diversas de una tendencia poética semejante. Estos mismos hechos provocaron que la voluntad rupturista esgrimida por ambos antólogos quedase rebajada en el caso de Martín Pardo y, en consecuencia,

la antología obtuviera un menor eco publicitario y un mayor fracaso desde la perspectiva del manifiesto artístico, dado que su incidencia momentánea y su radicalidad fueron menores.

La antología de Antonio Prieto *Espejo del amor y de la muerte*, publicada en 1971, participaba de un espíritu rupturista semejante al que había caracterizado a *Nueve novísimos* y *Nueva poesía española*. Su entronque con la estética culturalista era evidente, en una de sus manifestaciones más radicales⁶¹, y llevaba hasta el extremo muchas de las propuestas estéticas formuladas para la *coqueluche* en *Nueve novísimos*⁶², erigiendo como principio estético lo más secundario y prescindible de las dos antologías precedentes⁶³. Frente a la más radical propuesta rupturista formulada por Castellet, Antonio Prieto señalaba el cambio estético como la vuelta a una tradición poética olvidada: "Esa mañana (...) un grupo de jóvenes se acercó a mí porque deseaba conocer más de las formas provenzales. Indudable, sintomáticamente, algo había cambiado"⁶⁴. Así, mientras Martín Pardo enlazaba a los poetas seleccionados por él con un ramal de la poesía contemporánea, Prieto inserta ese ramal en una tradición poética formalista más profunda, "en un mar amplio, incitante, por el que se puede comunicar antes de entender" (pág. 15), que comparte el mismo sentido de la poesía esbozado por el autor de *Nueva poesía española* al

citar palabras de T.S. Eliot: "La poesía genuina puede comunicar antes de ser entendida" (pág. 10).

Las tres antologías poéticas, *Nueve novísimos*, *Nueva poesía española* y *Espejo del amor y de la muerte*, muestran tres aspectos diferentes, tres grados distintos en la formulación del cambio estético de la nueva poesía: *Nueve novísimos* sustenta la idea de la *ruptura radical* de la estética presentada en la antología con la poesía anterior; Martín Pardo señala que esa ruptura estética no supone sino el enlace con una tradición distinta dentro de la poesía española contemporánea, una tradición que parte de la generación del 27; por último, Antonio Prieto establece el cambio estético como una reintegración de la nueva poesía en una profunda tradición formalista, es decir, la tradición cultural y estética es esgrimida como soporte fundamental de la ruptura poética, revelando un sentido más profundo del culturalismo manifiesto en su antología. Las tres antologías reflejan un momento crítico de la poesía española y configuran, de tres modos diferentes, el concepto de *ruptura estética* con la poesía anterior en un cambio progresivo que lleva de la consideración de la "nueva poesía" como ruptura con la tradición literaria, esgrimida por Castellet, a la asunción de la tradición cultural como un modo de llevar a cabo un cambio estético más efectivo, como señala Prieto.

Pese a que en su antología *La nueva poesía española* (1971), Florencio Martínez Ruiz incluía autores de la generación del 50 junto a poetas más jóvenes, como Vázquez Montalbán, Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, López Luna, Ullán, Gimferrer y Carnero, distinguía el antólogo al menos dos "levas poéticas" surgidas entre 1955 y 1970:

No parece improcedente aislar una nueva leva poética, desde la mitad de la década de los años cincuenta hasta hoy, que parece despegar, con síntomas de auténtica ruptura, otra nueva (El subrayado es mío)⁶⁵.

La nueva generación surgente en los años en que se materializaba la antología nacía con "síntomas de auténtica ruptura", sin embargo los "nuevos poetas" de Martínez Ruiz, como los "nuevos" que presentara Batlló en 1968, compartían un espacio común con los poetas de la generación del medio siglo. En consecuencia, sus posiciones rupturistas no se situaban en contra de la generación inmediatamente anterior, aquella que ambas antologías recogían también, sino en contra de la primera promoción de posguerra y de la estética propugnada por aquélla⁶⁶.

La amplia selección realizada en 1974 por José Batlló en *Poetas españoles poscontemporáneos*, en la que no se incluye un prólogo explicativo, abría diferentes vías poéticas, aunque aún pesaba la influencia de los poetas novísimos, que venían a matizar el carácter

rupturista de los poetas nacidos después de la guerra civil. Pese a que el grueso de la nómina poética hacía bascular la antología hacia las líneas poéticas defendidas por los "nuevos" poetas de Martín Pardo y por los *novísimos* de Castellet, eliminando las posiciones más extremas que aquel subrayara, la selección permitía entrever, aunque sin afirmarlas radicalmente, otras corrientes poéticas que venían a enlazar con las estéticas precedentes.

Tanto *Poetas españoles poscontemporáneos* como *Nueve poetas del resurgimiento* (1976), de Víctor Pozanco, partían, asumiéndolo en gran medida, del panorama poético planteado por *Nueve novísimos* y ampliado por las antologías de Martín Pardo y Antonio Prieto, las tres que se habían constituido como modelos de ruptura con la poesía anterior. En consecuencia, ninguna de las dos nuevas antologías conseguía alterar el panorama presentado por la tendencia *novísima* o *culturalista*, ni articularse en forma de propuesta alternativa coherente⁶⁷, aceptando implícitamente que dicha tendencia se constituía como la única representativa de la joven poesía española. Víctor Pozanco elaboraba sus *Nueve poetas del resurgimiento* abriendo unas "vías estéticas personales"⁶⁸ con una voluntad, explícita desde el mismo título, de enfrentamiento con *Nueve novísimos*⁶⁹, pero asumiendo el triunfo de la estética promulgada en aquella

antología. Su antología surgía, pues, con el ánimo de computar el cambio estético acaecido desde 1970:

Ante todo la sensación de que en lo que llevamos de década se está haciendo una poesía muy característica. (...) Con tal planteo podía apuntarse a dos objetivos: primero, ofrecer algunas muestras de lo hecho a partir de 1970; segundo, ver si lo realizado tenía características distintivas. Características distintivas respecto a los dos grupos con mayor personalidad de la posguerra: la generación de los Cincuentas y los "Novísimos"⁷⁰.

Y su análisis de la poesía surgida desde 1970 venía a coincidir con la opinión que Santos Sanz Villanueva exponía en el "Epílogo" a la antología: "Parece (...) que la corriente *veneciana* presentada por Castellet ha periclitado pronto" (pág. 274-275). Sin embargo, las voces surgidas después de dicha corriente no se enfrentaban con los logros conseguidos, sino que al contrario mostraban "profundas huellas" de dicha tendencia. ¿En qué se cifraba, pues, el fracaso de la corriente *novísima* cuando los poetas posteriores eran herederos de sus posturas? Pozanco afinaba más su criterio para señalar "el fracaso de la fractura *novísima*" (pág. 16), es decir, el fracaso de la ruptura estética radical tal como se había planteado en *Nueve novísimos*, y, como habían señalado Martín Pardo y Prieto, veía en las posiciones estéticas surgidas desde 1970 la asunción de la tradición cultural como un modo más efectivo de llevar a cabo el cambio estético: "muchos poetas (...) siguen la tradición de casi todos los

grandes creadores de buscar sus orígenes mucho más lejos en el tiempo y a la vez en mayor cercanía geopoética" (pág. 16). Cuatro años más tarde, en los poetas seleccionados para su *Segunda antología del resurgimiento* (1980), Pozanco señalará la sustitución del principio rupturista instaurado por la antología de Castellet, del "parricidio poético"⁷¹, por la asunción de la tradición como un modo más profundo y efectivo de llevar a cabo el cambio poético: "No son los casos de parricidio los que cabe encontrar en la sensibilidad resurgentista"⁷². Tal como habían observado Martín Pardo y Prieto, la supuesta ruptura estética lanzada por Castellet no suponía en profundidad sino un cambio de tradición, la recuperación de una tradición poética distinta, que, en consecuencia, venía a negar la formulación rupturista. La tradición se establecía a lo largo de los años setenta, enlazando con los presupuestos de Martín Pardo y Prieto, como el modo más efectivo de llevar a cabo un cambio estético profundo. Del enlace con la tradición rupturista instaurada por las vanguardias históricas como modo de establecerse en el panorama literario y de arrumbar con la estética precedente, se había pasado a enarbolar la tradición, la cultura, el conocimiento de las distintas tradiciones literarias, como un modo nuevo de establecer el cambio poético.

El establecimiento, desde un punto de vista teórico, de la ruptura estética en las antologías aparecidas en

1970-1971 venía a instaurar un nuevo panorama poético que las antologías posteriores, carentes de la radicalidad expositiva de aquéllas, no habían podido negar⁷³, sino tan sólo ampliar. El marco de discusión se había desplazado de *lo fundamental* (la escritura poética) a *lo anecdótico* (los poetas incorporados a cada antología)⁷⁴, y las antologías aparecidas a lo largo de la década no habían conseguido formular una propuesta estética alternativa, sino completar y matizar la enunciada por aquellas tres antologías pioneras. El movimiento "resurgentista" era la única alternativa que, participando en cierto modo de la estética *novísima*, había intentado enfrentarse al panorama instaurado por Castellet sin lograr el respaldo crítico y estético suficiente. La progresiva evolución poética y la sustitución de la ruptura estética radical por la asunción de una profunda tradición lírica que hacía más efectivo el cambio estético, vinieron a negar las posibilidades de una nueva transformación poética, de una nueva ruptura, al mismo tiempo que afianzaban, tanto en el panorama de la época como en el de la tradición, la tendencia estética lanzada por las antologías de 1970-1971. La ruptura con la estética establecida en los inicios de la década fue haciéndose más difícil por diversas razones: en primer lugar, porque dicha estética había ido incorporando poetas diferentes que matizaban la tendencia; en segundo lugar, porque los mismos poetas que

participaban de dicha estética evolucionaban en una transformación continua que hacía imposible la definición precisa de la tendencia⁷⁵; en tercer lugar, porque la inserción de los "nuevos poetas" en una determinada tradición literaria implicaba que la negación de éstos suponía el rechazo de aquélla. En este sentido, no se supo ver que gran parte de dicha tradición lírica era aceptada por los poetas anteriores e incluso por poetas que representaban tendencias diferentes, ni, por otra parte, que el rechazo de la "nueva estética" no suponía un rechazo de la tradición lírica con la que entroncaba, sino exclusivamente de la lectura de dicha tradición que hacía tal estética⁷⁶.

A confirmar este estado de cosas vendría la antología preparada por Concepción García Morál y Rosa María Pereda, *Joven poesía española* (1979). El peso académico de la colección en que se inserta y el asentimiento general de la crítica y de los profesores universitarios más atentos al desarrollo de la lírica española contemporánea⁷⁷, vienen a corroborar que, a fines de la década de los setenta, la tendencia *novísima*, con diversos matices, es aceptada por la crítica no sólo como la más representativa de la generación del 68, sino como la definidora del movimiento poético de dicha generación⁷⁸. En este sentido, tal como ha afirmado Guillermo Carnero, "esta antología representa el reconocimiento académico de la estética de la última

promoción de posguerra como fenómeno incorporado ya a la historia de la literatura española"⁷⁹.

La selección de los diecisiete poetas que componían esta antología se llevaba a cabo fundamentalmente a partir de las tres antologías que habían instaurado la ruptura al comienzo de la década; tan sólo cinco nombres no habían sido seleccionados por aquéllas. En consecuencia, *Joven poesía española* venía a cimentar de un modo definitivo la "nueva estética" lanzada al comienzo de la década, mostrando su evolución a lo largo de los años transcurridos y ampliando el panorama ofrecido con algunas nuevas aportaciones. Así, la nueva antología se remite a las posturas rupturistas enarboladas en *Nueve novísimos*, considerada ahora como una "antología de combate", para establecerlas al final de la década como un movimiento generacional definitivo:

Aquélla (*Nueve novísimos*) era una antología de combate, a la que hasta ahora es obligatorio referirse, que trataba de señalar marcas estéticas de ruptura, señales generacionales, elementos funcionales de lo que parecía ser un movimiento cultural y literario. Aquí no: cuando hasta ahora se ha hablado de *generación* se hacía con un criterio fundamentalmente cronológico, y los mecanismos, las preferencias, los rasgos mostrados como diferenciales, no son unánimes en todos los poetas antologados, si bien -éstos y otros- pueden situarse en el centro definitorio de la poética real de la mayoría de ellos⁸⁰.

Frente a *Nueve novísimos*, que, establecido como el eje de la ruptura, señalaba los primeros indicios de la nueva estética, la actual selección pretendió ofrecer, bajo

unos criterios más amplios, unas muestras acabadas de dicho movimiento y, pese a la intención de establecer dicha selección bajo "un criterio fundamentalmente cronológico" y no estético, el hecho es que los poetas antologados coinciden en una serie de "rasgos (...) diferenciales (que) pueden situarse en el centro definitorio de la poética real de la mayoría de ellos", y, por lo tanto, son partícipes de una misma tendencia estética, aquella promulgada y lanzada por las tres antologías de 1970-1971. En conclusión, los rasgos característicos de la estética promulgada en aquellas tres antologías se amplían al conjunto de la generación, que queda agrupada bajo su definición.

Con el comienzo de la nueva década, las antologías descubren al público lector nuevas tendencias poéticas que coinciden con el nacimiento de una nueva generación, en un sentido estrictamente cronológico, que vienen a cuestionar el desarrollo de la estética *novísima*, tal como había sido lanzada por las antologías de 1970-1971 y consagrada por *Joven poesía española*, y a plantear el relevo necesario de aquella estética⁸¹. *Las voces y los ecos* (1980), de José Luis García Martín, trataba de establecer un panorama de la poesía española del momento distinto del que se había impuesto en la década del setenta, para mostrar que, paralelamente a la tendencia *novísima* dominante, habían convivido otras tendencias

estéticas de signo distinto. Para ello combinó dos criterios cronológicos diferentes:

Las voces y los ecos pretende ofrecer una muestra significativa de la última poesía española. Hemos limitado nuestra selección a aquellos poetas nacidos con posterioridad a 1939 y que publicaron su primer libro durante la pasada década⁸².

El doble criterio cronológico utilizado (fecha de nacimiento y fecha de publicación) permitió incluir en esta antología a poetas pertenecientes a la generación del 68 junto a otros pertenecientes a la generación siguiente. Pese al panorama distinto del categorizado en la década de los setenta, que pretendía establecer García Martín con nombres como Abelardo Linares, Francisco Bejarano, Eloy Sánchez Rosillo, Justo Jorge Padrón o Andrés Sánchez Robayna, entre otros, el propio antólogo reconocía que, tanto estos poetas como los insertos en la estética novísima, "continúan (...), aunque de peculiar manera, la renovación poética iniciada en la segunda mitad de los sesenta" (pág. 65). Del mismo modo, los poetas más jóvenes recogidos en la antología (José Gutiérrez y Julio Llamazares) "continúan (...) la estética de la generación anterior" (pág. 67). Así pues, los poetas presentados por José Luis García Martín no suponían una ruptura radical con la estética desarrollada en los años setenta, ya que partían del mismo momento renovador, sino su continuación y el desarrollo de sus propuestas estéticas. Su diferencia se cifraba en la

distancia con respecto a las propuestas establecidas en el momento de la ruptura. A la altura de 1980 se habían establecido ya unas líneas poéticas lo suficientemente diferenciadas⁸³ de aquellas que habían sido promulgadas diez años atrás. La segunda promoción de poetas de la generación del 68 que comenzaba a publicar a partir de 1975 se unía a aquellos poetas que, coetáneos de los *novísimos*, habían desarrollado una estética al margen de la impuesta por aquéllos en los primeros momentos, en una poética que, partiendo de la misma actitud renovadora, fuera diferente de la instaurada en los primeros años setenta⁸⁴. Estos eran los poetas que García Martín recogía en *Las voces y los ecos*. Su reacción frente a la estética novísima no apareció en su momento como un modo radical de ruptura, no sólo porque sus planteamientos estéticos surgían de la misma actitud renovadora que aquélla, sino también porque la misma estética novísima había evolucionado enormemente a lo largo de los años setenta, hasta tal punto que uno de los poetas (Luis Antonio de Villena) que habían sustentado más activamente la fundamentación de aquella estética podía ser recogido como ejemplo de las nuevas tendencias en *Las voces y los ecos*.

En 1982, Elena de Jongh Rossel establecía, en su antología *Florilegium. Poesía última española*, los presupuestos estéticos de las nuevas promociones emergentes y, pese a las negativas críticas que recibió

en su enfoque⁸⁵, venía a completar y ampliar en cierto modo el panorama expuesto por García Martín. Para llevar a cabo su selección de poetas, la estudiosa había seguido tres criterios: "1) La coincidencia cronológica; 2) la publicación, como mínimo, de un poemario, y 3) el contenido. Todos los poetas aquí presentados nacen en la década de los cincuenta"⁸⁶. Las nuevas tendencias recogidas en *Florilegium* nacían directamente de la estética novísima como su continuación:

Digamos que el punto de apoyo de donde surgen los nuevos poetas es la tendencia "novísima" conocida también como "veneciana", "culturalista" o "del lenguaje". (...) La poesía reunida por Castellet y por Concepción G. Moral está siendo suplantada por una poesía que no pretende separar el lazo entre arte y vida, entre poema y anécdota, entre palabra escrita y contenido (pág. 19).

Pero el cambio desde la generación del 68 a la *neorromántica promoción de 1975* (pág. 31) no se había producido como una ruptura, sino como una evolución natural de los presupuestos estéticos enarbolados por los poetas mayores:

No hay, pues, una ruptura tajante con lo inmediatamente anterior. Poetas como Villena, Cuenca y Siles representan, a mi juicio, la transición hacia una nueva expresión poética, constituyendo un puente entre la "generación del 68" y la nueva promoción (pág. 24).

Jongh Rossel venía a incidir, del mismo modo que García Martín, en la importante evolución que habían llevado a cabo algunos de los poetas próximos a la

estética novísima, alejándose de sus primeras propuestas estéticas a comienzos de los setenta para servir de transición a las producciones poéticas de los autores más jóvenes. Este progresivo distanciamiento de los presupuestos novísimos en su primera formulación se materializará en un cambio estético en los años ochenta que vendrá a enfrentarse a la estética veneciana. Julia Barella, en *Después de la modernidad* (1987), una antología en la que se recogen poetas en las distintas lenguas de España y de las generaciones del 68 y del 80⁸⁷, daba muestra del cambio estético acaecido en una respuesta frontal a los presupuestos esbozados en *Nueve novísimos* y generalizados en *Joven poesía española*:

Poco después terminaban los setenta y una nueva antología, vestida de negro, sepultaba, sin saberlo, lo que estaba dejando de ser novedad. Las referencias culturales ya no sorprendían a nadie, y los decadentismos y elitismos habían dejado de ser marginales. (...) Había que buscar nuevos temas y nuevos enfoques, y saber prescindir de tanta cita y de tanto escenario "veneciano"⁸⁸.

Mientras *Nueve novísimos* había planteado la ruptura estética desde presupuestos vanguardistas, los poetas recogidos por Barella, continuando la línea abierta en la antología de Antonio Prieto, aunque en un sentido distinto, recurren a la tradición cultural como la forma de hacer evidente un cambio más efectivo, constituyendo, por lo tanto, "una poesía moderna que, por primera vez en nuestro siglo, no se identifica con vanguardia" (pág. 14).

La aparición a fines de 1987 de la antología *Poetas de los 70*, de Mari Pepa Palomero, suponía un intento de establecer un panorama poético consolidado a través del repaso de la poesía de la década, en una selección de veintiocho poetas nacidos entre 1939 y 1953 realizada sin ningún criterio estético preestablecido. La perspectiva de los años transcurridos dotaba a la antóloga de una mayor capacidad para llevar una selección representativa del período. La antología surgía, así, de

la necesidad de reunir, con una cierta perspectiva, una muestra verdaderamente representativa de poetas nacidos entre 1939 y 1953 (...). En cuanto a la representatividad de la muestra, la dará el hecho de que en esta antología no hay un criterio estético concreto que haya preponderado como línea unificadora en la selección de los poetas ni en la de los poemas⁸⁹.

A pesar de algunas ausencias, no por frecuentes menos notables, esta antología, dada la mayor amplitud numérica de su selección y su explícita voluntad de ampliar el espectro estético, resulta más completa que cualquiera de las citadas anteriormente. La amplia selección venía a demostrar, tal como habían apuntado García Martín, Pozanco o Barella frente al núcleo de antologías de los años setenta, que junto a la estética novísima habían convivido otras tendencias, no todas representadas en la antología de Palomero, que enriquecían el panorama lírico de la década:

Durante muchos años se ha tenido la idea de que el panorama de la "joven poesía española" lo

formaban solamente los novísimos y aquéllos que se adhirieron a su estética. (...) Con el presente trabajo pretendo demostrar que no ha sido así, que ha habido mucho más (pág. 7).

El peso de la estética novísima y de sus derivaciones en la evolución lógica que se había llevado a cabo durante la década de los setenta y los primeros ochenta, sigue siendo todavía importante en esta antología. No obstante, la incorporación de estéticas divergentes con respecto a los novísimos, al mismo tiempo que establecer un panorama más amplio de la poesía de los setenta del que hasta ese momento se había realizado, permitía entrever una evolución evidente, a través de la obra de diversos autores, enlazada con la poesía de posguerra y, en consecuencia, ponía en duda "el grito de guerra" de la ruptura enarbolado como estandarte estético casi veinte años atrás. La obra de muchos autores "olvidados" en los primeros momentos rupturistas mostraba los engarces de la poesía de la generación del 68 con la estética precedente.

En resumen, puede decirse que en torno a 1967 aproximadamente los poetas jóvenes empiezan a sentir el agotamiento de las principales propuestas estéticas dominantes durante la posguerra (lo que no quiere decir que de hecho estuvieran agotadas). La idea de ruptura con la poesía precedente empieza a surgir como un modo de expresar el cambio estético que la poesía española estaba generando. Si las antologías poéticas que recogen en 1967 y 1968 parcialmente a los jóvenes autores comienzan a

apuntar tímidamente esta ruptura, no será sin embargo hasta la aparición de *Nueve novísimos* (1970), *Nueva poesía española* (1970) y *Espejo del amor y de la muerte* (1971) cuando se formule de un modo sólido la concepción rupturista, respaldando la implantación de una nueva estética. Estas tres antologías muestran tres grados distintos en la formulación del cambio estético de la nueva poesía: *Nueve novísimos* sustenta la idea de la *ruptura radical* de la estética presentada en la antología con la poesía anterior; *Nueva poesía española* señala el enlace de la "nueva poesía" con una tradición distinta dentro de la poesía española contemporánea, que parte de la generación del 27; *Espejo del amor y de la muerte* establece el cambio estético como una reintegración de la nueva poesía en una profunda tradición formalista.

Establecida la nueva estética en 1970-1971 a través de la actitud rupturista expuesta en las tres antologías, las selecciones que se llevan a cabo a lo largo de la década parten de la aceptación de las nuevas propuestas poéticas, ya sea para ampliarlas con diversos matices, ya sea para enfrentarse de modo parcial a ellas. A lo largo de la década de los años setenta se pasa en la formulación estética de las antologías del enlace con la tradición rupturista instaurada por las vanguardias históricas como modo de establecerse en el panorama literario, a enarbolar la tradición como un modo nuevo de establecer el cambio poético. En definitiva, la nueva

estética lanzada por las antologías de 1970-1971 se consolidaba como estética dominante y *Joven poesía española* (1979) venía a establecer el reconocimiento académico de la nueva promoción, así como la aceptación de la tendencia novísima como la definidora del movimiento poético de la generación del 68. La aparición de una nueva perspectiva y de nuevas tendencias y poetas, permite que las antologías poéticas publicadas en los años ochenta vayan corrigiendo gradualmente el panorama lírico consolidado en los años setenta y elevado a la cátedra por *Joven poesía española*.

Los hechos históricos que influyen en la formación de la generación

Todo grupo literario viene precedido y es consecuencia de una serie de hechos históricos y culturales que afectan a todas las personas que viven en una época determinada dependiendo de su edad, resultando definitivos en la etapa de formación de una generación social. Así, si bien esos hechos objetivos "deberían ser percibidos por todos los hombres, jóvenes o viejos, que vivan en ese preciso instante" y manifestarse en un semejante cambio de gusto, el hecho es que son los jóvenes los primeros en encarnar dicho cambio, "porque al ser jóvenes, no se hallan escleróticamente *fijados* en una

concepción anterior"⁹⁰. Conscientes de que el cambio estético que promulgaban hallaba sus raíces en un cambio social e histórico más profundo⁹¹, los antólogos se dedicaron a subrayar cuáles eran esos hechos que habían motivado el cambio de gusto. Enrique Martín Pardo se preguntaba ya en 1967: "Nuestra sociedad es distinta. (...) ¿Cómo es posible que se escriba hoy lo mismo que entonces (en los años treinta)?"⁹².

José M^a. Castellet señalaba en el prólogo a su antología dos hechos históricos fundamentales para la definición de la nueva generación y, dentro de ella, del grupo de poetas que presentaba en *Nueve novísimos*:

En primer lugar, que todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil, hecho que marcó decisivamente a las generaciones anteriores; en segundo lugar, que cronológicamente pertenecen a la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno conocido por "la revolución de los jóvenes" (pág. 12).

Si el primer hecho histórico señalado por Castellet, en el que coincidirán todos los antólogos, separa a la nueva generación de la generación inmediatamente anterior, la de "los niños de la guerra", imponiendo un límite cronológico para el nacimiento de sus miembros, el segundo hecho une a la nueva generación española con su correspondiente generación mundial. En este sentido, las revueltas estudiantiles de mayo del 68 serán consideradas como el hecho generacional aglutinante⁹³, que coincide

con el momento en el que todos los miembros de la generación se encuentran en su etapa de formación⁹⁴.

Junto a estos dos hechos fundamentales, una serie de cambios socio-históricos acontecen en la España de los años sesenta que influyen directamente en la formación de la nueva generación social:

El vacilante despegue económico; la tentativa de acercamiento a Europa; la tímida pero efectiva evolución de las costumbres; la Ley de prensa de 1966; las polémicas "sindical" y "asociacionista"; la explosión universitaria; la crisis del clero; la ascendente preponderancia cultural pequeño-vanguardista de una Barcelona amilanesada y con capacidad para soportar dos culturas lingüísticas diferentes⁹⁵.

El despegue cultural y económico de Barcelona resultaba importante para el desarrollo cultural español, por cuanto, por una parte, suponía una cierta oposición al centralismo impuesto por el franquismo, y, por otra, era una ventana que aproximaba al país a Europa⁹⁶. Su justificación era importante para justificar la selección de *Nueve novísimos*, que recogía a un grupo de poetas principalmente relacionados con los centros culturales catalanes.

El despegue económico español de los años sesenta produce un cambio importante en la visión del país en los más jóvenes: "la imagen de la España rural (...) está siendo sustituida por la no menos mítica figura de la *décima potencia industrial*"⁹⁷. El paso de una sociedad pre-industrial a una sociedad industrial en pleno

desarrollo conlleva la sustitución de la España rural por una nueva España que vive mayoritariamente en las ciudades. En consecuencia, el paisaje y los referentes rurales empiezan a ser sustituidos en la escritura literaria por elementos urbanos y los poetas "coinciden al situar sus poemas en los nuevos espacios urbanos"⁹⁸.

Pero, por otro lado, el despegue económico produce en los jóvenes de los años sesenta, insertos en el cambio social profundo, un "afán de modernidad"⁹⁹, una voluntad de cambio continuo manifiesta de diversas maneras. Por un lado, el "afán de modernidad" se manifiesta en una búsqueda de nuevas formas estéticas, de nuevos modos de expresión adecuados a los cambios que la sociedad sufre, y se transforma en un profundo afán de experimentación formal. Por otro lado, el "afán de modernidad" se manifiesta en un optimismo generacional, una esperanza en un cambio social profundo, que fracasa con el *mayo francés*, y provoca en un segundo estadio de desarrollo un sentimiento general de *desencanto* que afecta no sólo a las expectativas sociales, sino también a las literarias¹⁰⁰.

El despegue de la economía española en los años sesenta trae consigo el aumento y la consolidación de las clases medias, el elemento social más revolucionario en esta etapa de la Historia¹⁰¹, y, por consiguiente, el aumento del nivel de vida general. Los jóvenes españoles empiezan a viajar a Europa y a darse cuenta de la

distancia a que se encuentra de España: "España, en relación con los primeros viajes a París primero, a Londres después (...) aparece como un país sórdido, inculto y aburrido"¹⁰². Los jóvenes tratan de aproximar su país a la Europa entrevista más allá de los Pirineos, tratan de integrar España en el ámbito europeo, de llevar a cabo una normalización literaria que precediera a la normalización política y de integrar sus obras de creación en Europa¹⁰³. En consecuencia, el sentimiento patriótico que había dominado una parte importante de la poesía de posguerra decrece vertiginosamente, el tema de España, uno de los más característicos en la poesía después de la contienda civil¹⁰⁴, da paso a las referencias extranjeras, venecianas muchas veces, como emblema de un culto a la estética¹⁰⁵.

Cuando en 1975, la muerte de Franco propicie el cambio democrático y el consiguiente proceso de normalización social y política, los autores ya habrán adelantado un cambio estético importante. Aunque el acontecimiento histórico no dejará de tener importantes consecuencias en el desarrollo literario de la generación, éste afectará de modo más radical a la generación más joven¹⁰⁶.

La influencia de los mass-media en la formación cultural de la generación

Las tesis antropológicas del sociólogo canadiense Marshall McLuhan sobre la influencia de los medios de comunicación de masas en la formación de la personalidad difundidas en los primeros años sesenta, hallaron pronto eco entre los intelectuales y pensadores españoles en el segundo lustro de la década y en los primeros años setenta. Teorías como las expuestas en *La Galaxia Gutemberg* (1962) o *Los instrumentos de la comunicación* (1964) añadieron una nueva perspectiva de análisis global de la sociedad contemporánea, paralela y complementaria a la que proponía el estructuralismo en boga. Principios como "el medio es el mensaje", o ideas como la de que el mundo viene a ser una "aldea global" o que los medios audiovisuales condicionan una configuración eminentemente táctil en las personas, fueron aceptados como acertados análisis de la sociedad moderna.

Aunque ya Enrique Martín Pardo en 1967 había apuntado la necesaria aproximación de la poesía a la canción, como un modo de fortalecer el género lírico apoyándolo en un medio de comunicación masiva¹⁰⁷, será José M^a. Castellet quien, siguiendo las ideas que a este respecto expusiera McLuhan y sobre todo Umberto Eco¹⁰⁸,

analice de un modo detenido la influencia de los *mass-media* en la formación de la joven generación, para determinar que su influencia había condicionado el nacimiento de una "nueva sensibilidad"¹⁰⁹, radicalmente distinta de la que sustentaba las generaciones precedentes y que fundamentaba la ruptura estética:

El grupo generacional al que nos estamos refiriendo es, en España, el primero que se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del "humanismo literario", básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de los *mass-media*, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto del de los equivalentes extranjeros¹¹⁰.

Castellet establece así una doble oposición entre la nueva generación y las generaciones anteriores en su formación, que desarrollará por extenso. Por un lado, las generaciones precedentes habían tenido una formación fundamentalmente literaria, los medios de comunicación de masas no habían tenido, por su falta de desarrollo, una importante incidencia en su formación, e incluso en el caso del cine, más desarrollado, no se habían valorado suficientemente sus posibilidades en la formación cultural¹¹¹. Por el contrario, en la formación cultural de la joven generación, tal como señala Castellet, "la literatura no ha representado más que un porcentaje limitado, muy inferior al que representó para las generaciones anteriores"¹¹².

Por otro lado, la influencia de los *mass-media* en la formación de la joven generación había provocado una

general tendencia deshumanizadora, a la que, a la vista del desarrollo que lleva a cabo Castellet, no le serían ajenos los rasgos con que definiera Ortega y Gasset el proceso de deshumanización del arte en la generación del 27¹¹³. La influencia más profunda de los *mass-media* que detecta Castellet en la joven generación es la tendencia fundamental a la construcción continua de mitos:

No es sorprendente, entonces, que encontremos mitologías o personajes míticos en la primera promoción de poetas que se reconoce hija de la civilización de los *mass-media*. (...) Se trata, pues, de la despersonalización de unos personajes reales y existentes, en aras de la constitución de un sistema de referencias míticas que son, a la vez, refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador, pero también factores de alienación por cuanto el mito es, en definitiva, en nuestro siglo (...) un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido (pág. 28).

El mito, en la joven generación, se constituye primordialmente en "un sistema de referencias", en un sistema semiológico secundario, preexistente a la misma creación literaria, que suspende toda capacidad moral crítica para calibrar y sopesar los hechos expuestos a través de él. En consecuencia, el mito se convierte en "un valor que no exige la sanción de la verdad" (pág. 28), no exige un posicionamiento moral ni permite un análisis posterior, sino que se constituye en una realidad autónoma secundaria, con un determinado sentido inherente que va más allá de su significación primera. Los mitos creados por los *mass-media* en la joven

generación no son susceptibles de un análisis crítico en su contenido, que se ofrece como un todo único con una sola significación conjunta. En este sentido, los mitos populares adquieren en los textos de los jóvenes poetas, del mismo modo que los referentes al *camp* y a la cultura¹¹⁴, una función meramente referencial, una *función emblemática*, semejante a la que desempeñaban los emblemas en la literatura del Barroco¹¹⁵. En consecuencia, la existencia de un sistema semiológico secundario formado por los mitos de la cultura popular permitiría llevar a cabo una expresión indirecta del yo poético¹¹⁶ en el texto a través de una referencia a una realidad preexistente y, por lo tanto, ajena y *designada*.

Por otra parte, la referencia continua a mitos creados por los *mass-media* impide el desarrollo lógico del discurso poético, un discurso que, al negar todo análisis crítico, se transforma en un discurso aforístico y no silogístico¹¹⁷, un discurso en el que "el pensamiento no sigue una línea continua. Recibe su impulso inicial de un motivo concreto aislado. La línea se rompe o desaparece en el esfuerzo de dar mayor sentido de vivacidad"¹¹⁸.

Castellet pensó que esta utilización emblemática de los mitos creados por los *mass-media* en los poemas resultaba lo más característico de la influencia de dichos *media* en la formación cultural de la generación más joven. En consecuencia, como no parece improbable

que, como afirma García Martín, "la antología se hizo en función del prólogo"¹¹⁹, se buscó una adecuación de los poemas con las tesis sostenidas en el estudio preliminar y el antólogo sugirió a algunos de los poetas que escribieran poemas sobre los medios de comunicación de masas¹²⁰. Pronto las referencias en los textos poéticos a los mitos creados por los *mass-media* en su función de emblemas se convirtieron en moda entre los jóvenes poetas, con el consiguiente desgaste como sistema semiológico secundario, como sistema referencial. No es extraño así que, en 1976, la antología de Víctor Pozanco *Nueve poetas del resurgimiento* cifre el fracaso de la fractura novísima y señale en los poetas allí seleccionados la renuncia al influjo de los *mass-media*¹²¹. No era al influjo de los *mass-media* a lo que renunciaban los poetas *resurgentes*, sino a utilizar los mitos creados por esos medios como un sistema de referencias a través del cual expresar indirectamente el yo poético.

La influencia de los *mass-media* en la formación cultural de la nueva generación había dejado, no obstante huellas más profundas que la de un marco referencial de mitos con una función emblemática. El influjo de los *mass-media* se manifestaba, según explica Castellet siguiendo a McLuhan, en "la formación táctil de la personalidad"¹²², y no sólo en cuanto esta formación táctil provoca un discurso "alógico" y aforístico

expresado en configuraciones poco definidas¹²³, sino porque, al ser consecuencia de unos medios *fríos*, provoca una mirada distanciada de la realidad e irónica. José María Carandell señalaba este aspecto al intentar una primera aproximación a la nueva generación:

Han visto, por decirlo así, más televisión que realidad, es decir, que han visto "de lejos". Esto les ha vuelto irónicos, contemporizadores, irracionales, dúctiles, fantasiosos, escépticos, nihilistas, anárquicos¹²⁴.

Rosa María Pereda señalará este distanciamiento irónico en la poesía de la joven generación como consecuencia de la influencia de los *mass-media*: "Aparentemente no hay sentimientos. Aparentemente se evita la denotación como no sea de algo especialmente artificial, artístico, supuestamente exterior y nada biográfico"¹²⁵.

Siguiendo las hipótesis de McLuhan, Castellet señalaba que el influjo de los *mass-media* en la formación de los jóvenes se manifestaba de un modo fundamental y globalizador a través del axioma lanzado por el sociólogo canadiense "el medio es el mensaje", que, como observa el crítico catalán, "puede traducirse en literatura por "la forma del mensaje es su verdadero contenido""¹²⁶. La inmediatez de la transmisión de la imagen a través de los medios de comunicación de masas¹²⁷ provoca una conciencia formalista en los jóvenes y produce dos consecuencias importantes en sus manifestaciones poéticas. Por una parte, la influencia de los *mass-media* conlleva la

elaboración y estructuración del poema a partir de imágenes fácilmente visualizables, puesto que "*la infancia* novísima consistió en imágenes"¹²⁸, imágenes que se alzan en el poema con un carácter emblemático y que encuentran pronto sistemas secundarios de referencias visuales, fácilmente objetivables, tanto en los propios *mass-media* como en la historia del arte. Por otra parte, esta conciencia formalista se manifiesta, en el sentido indicado por Castellet, de acuerdo con las teorías de análisis literario en boga, en la consideración de la *forma* del poema como su verdadero contenido. José María Carandell ya había destacado a este respecto en su análisis del espíritu de la nueva generación: "ellos se quedan asombrados ante la superficie, las apariencias, las sombras"¹²⁹.

Rosa M^a. Pereda analizaba en el prólogo a *Joven poesía española* la influencia del *poster* como un medio de expresión masivo, como un medio distinto de comunicación entre las masas, en el momento de aparición de la "nueva estética". El *poster*, en su carácter de divulgación masiva, en su carácter democratizador del arte¹³⁰, contiene una doble función paradójica: por una parte, es exponente de una expresión marginal en cuanto pieza artística que no pertenece al Arte; por otro lado, su enorme difusión y su extensa tirada provoca la aglutinación de las masas en torno al mito que se representa en él. Los *posters* ponen así en canales de

circulación masivos piezas de arte que pertenecen a ámbitos minoritarios, y al mismo tiempo llevan a cabo "la recuperación y puesta en circulación casi masiva de determinados pintores cuya estética coincide con nuestros poetas"¹³¹. En consecuencia, el *poster*, como medio de expresión subcultural, suplanta en muchas ocasiones a la cultura de la que es reflejo, como señalaría Terenci Moix: "hemos mamado esta cultura o subcultura en lugar de la otra; conocimos la edad media, no a través de la *Divina Comedia*, sino a través de Errol Flynn"¹³². Por otro lado, el *poster*, como emblema de la subcultura masificada, constituye un sistema secundario de referencias que suplanta o convive, según el caso, con el sistema de referencias que constituye la cultura. Como parte de los *mass-media*, el *poster* recrea y difunde mitos que adquieren en los textos poéticos una función emblemática. De esta manera, cultura y subcultura se integran en un sistema tradicionalmente transmisor de la cultura y los mitos populares se reproducen en un sistema minoritario como es la poesía. La formación extraliteraria, que era, en la concepción castelletiana, el fundamento de la "nueva sensibilidad" de la generación surgente, entrañaba así la paradoja de tener que expresarse a través de la Literatura.

La estética camp

Como la influencia de los *mass-media* y complementaria a ella, la "sensibilidad camp" es uno de los elementos, según la opinión de Castellet, sobre los que se sustenta la "nueva sensibilidad" de la joven generación y constituye, sin lugar a dudas, una de las características más llamativas de la ruptura poética iniciada en la segunda mitad de los años sesenta¹³³. Para la definición y caracterización de lo *camp* en los poetas representados en *Nueve novísimos*, Castellet recurrirá al análisis de Susan Sontag en su obra *Contra la interpretación*: "la esencia del *camp* es su amor a lo no natural: el artificio y la exageración"¹³⁴. Lo *camp* nace de la conciencia artificiosa de sus referentes, de su desajuste con la realidad circundante, de la conciencia de saberse desajustado y, en consecuencia, ridículo¹³⁵. Por lo tanto, lo *camp* se constituye en un espacio referencial distanciado, ironizado, un espacio referencial que es, como realidad conjunta preexistente, un sistema semiológico secundario que acentúa el carácter autónomo de la obra de arte, su sentido *no interpretativo* de la realidad. Así, como apuntará Castellet, "la sensibilidad *camp* (...) aporta algunos factores positivos, entre los cuales destaca la destrucción de la

actitud maniquea de la generación anterior"¹³⁶ y es un rasgo más que manifiesta la aparición de una nueva sensibilidad, radicalmente diferente de la anterior. Como quiere Susan Sontag, "la sensibilidad *camp* no tiene compromiso, es despolitizada; o al menos apolítica"¹³⁷.

Pero la afirmación del carácter autónomo de la obra de arte, su desatención a la realidad mediante la referencia a un sistema semiológico secundario, el sistema formado por lo *camp*, implica una matizada crítica ideológica, tal como ha señalado Guillermo Carnero al definir la "sensibilidad *camp*" como

el asentimiento lúdico conferido a determinados valores vitales y sociales en los que creer, fenómeno que prolongaría el decadentismo del siglo XIX y sería en resumen explicable por la persistencia de una crisis profunda de la sociedad burguesa que impide a los intelectuales sentirse integrados en su propia clase y les lleva a adoptar una actitud de "suspensión de creencia", al no poder al mismo tiempo asumir una ideología alternativa¹³⁸.

Lo *camp* se constituye así en una deserción de la realidad, una huida, a través de un sistema de referencias mitificadas, hacia un espacio idealizado, un espacio ucrónico elevado a categoría mítica. Los poemas de la nueva generación expresan, como indicará Antonio Prieto, una nostalgia por una "edad mítica":

Es la añoranza de una edad mítica desde una actualidad que explica la *decadencia*, el anidar con palabras un *Tango* en Maxim's, donde las palabras se ciñen al sonido en evocación musical (...). Los objetos, los seres, el pasado retornado (está lo *camp*), pueden ser nostalgia, y habitar la nostalgia en idea es también sentirse en actualidad¹³⁹.

Esa añoranza de una edad mítica implica paralelamente la añoranza de la creencia en unos valores éticos y morales, conscientes de que dichos valores resultaban falsos¹⁴⁰. Es decir, lo que se añora no son esos determinados valores, desajustados respecto a la realidad del momento, sino la fe, la creencia implícita en unos valores superiores. De ahí la utilización habitualmente irónica de todo este material, que pone de relieve, al mismo tiempo que la nostalgia por una "edad mítica", el descreimiento en los valores que aparentemente se afirman.

La deserción de la realidad, el escapismo del mundo circundante hacia el pasado, lleva implícito, como he dicho, una crítica de la realidad en su ignorancia. Florencio Martínez Ruiz señalaba ya esta veta crítica en la utilización de lo *camp* en los poetas más jóvenes recogidos en su antología, enlazándola con el carácter cívico de mucha de la poesía de los autores de los cincuenta:

Obsesiones y ecos, monomanías reflexivas que delatan el tejido conflictivo de esa "civilización de la opulencia" (...). Los más jóvenes lo formulan según una lógica -o caótica- de acuerdo con la sensibilidad *camp*, en la que no falta una veta crítica, apenas perceptible bajo la máscara irracionalista y metafórica¹⁴¹.

En un momento en el que "toda concesión diacrónica podía revelarse como implícitamente subversiva"¹⁴², la "nueva poesía" llevó a cabo una subversión radical haciendo de

sus poemas el espacio de la diacronía. En su afirmación del pasado abstraído, y no de una época determinada, los jóvenes poetas expresaban su rechazo de una realidad, la de la sociedad de consumo, que, fundada sobre la potenciación del presente y del falso progreso futuro, no les gustaba. En su deserción hacia el pasado como protesta contra el orden social establecido, los jóvenes poetas encontraron un modelo paralelo en el escapismo modernista¹⁴³. De esta manera, el Modernismo no sólo otorgaba a la joven generación un sistema de referencias ironizado en su atracción por la línea más superficial y decorativa del movimiento¹⁴⁴, sino también una forma efectiva de enfrentamiento contra la sociedad establecida.

Castellet diferenciaba dentro de *Nueve novísimos* dos tendencias diferentes de manifestación de lo *camp*. Como derivación de las mitologías creadas por los medios de comunicación de masas, lo *camp* participa del espíritu de democratización de la cultura que aquéllos imponían, al convertirse en un elemento subcultural de difusión masiva incorporando al texto elementos de la cultura popular. Por otra parte, lo *camp* constituye un sistema semiológico secundario, semejante al que forman los mitos creados por los *mass-media*, un sistema de referencias con una función emblemática dentro del texto, que permite evitar la expresión directa del yo poético. Ambas tendencias se manifiestan en tensión dentro de la joven generación:

La que acepta el *camp* por lo que significa de democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass-media* -Vázquez Montalbán- y la que, más que aceptarlo, participa en él con toda autenticidad, por lo que el *camp* representa de innovación en un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas - Gimferrer¹⁴⁵.

Junto a esta tensión entre los dos modos de utilización de lo *camp*, como elemento democratizador de la cultura y como sistema de referencias, Guillermo Carnero apuntará una nueva oposición:

Para los primeros (los *seniors*), tales referencias eran una evocación biográfica, al mismo tiempo que un guiño cultural voluntario (...). Para los segundos (la *coqueluche*), habida cuenta de que partían de la renuncia a la expresión directa del yo sentimental y confesional, creo que el uso de los elementos de cultura popular obedecía a una cierta nostalgia de esa expresión directa¹⁴⁶.

Para los *seniors* de la antología de Castellet, los elementos *camp* constituían una referencia autobiográfica, una evocación de la memoria en la reconstrucción poética de la infancia. En cambio, para los poetas más jóvenes, la fractura cronológica establecida con dichos referentes, implicaba un distanciamiento que se manifestaba en una utilización irónica de todo ese material, en una mera función emblemática, desprovisto de cualquier carácter autobiográfico. En este sentido, lo *camp* se convertía, del mismo modo que los mitos creados por los *mass-media* o los elementos culturales, en un sistema meramente referencial que permitía llevar a cabo

una expresión indirecta del yo poético en el texto a través de una realidad preexistente. Para los *seniors*, el mundo de referencias *camp* se establece desde la recuperación del pasado a través de la memoria en el poema, mientras que para los más jóvenes se establece como un sistema referencial creado y ajeno.

El carácter autobiográfico y la evocación del mundo de la infancia como campo referencial de lo *camp* en los *seniors* de *Nueve novísimos*, vincula a estos poetas, a partir de la utilización activa de la memoria como eje y motor del poema¹⁴⁷, con los poetas de la generación del 50, situándolos de esta manera en un estadio intermedio entre dicha generación y los poetas más jóvenes de la generación del 68. No obstante, en dos aspectos fundamentales se puede establecer la distinción entre la poesía de la memoria en la generación del 50 y la memoria *camp* de los poetas *seniors* de la nueva generación: por un lado, mientras los autores de la generación del 50 desarrollan en sus poemas una memoria básicamente *narrativa*, la memoria *camp* de los *seniors* es fundamentalmente una memoria *fragmentaria*¹⁴⁸; por otro lado, mientras los autores del 50 desarrollan en sus poemas una memoria exclusivamente personal y autobiográfica, la memoria *camp* incorpora, como su característica básica, elementos referenciales de la subcultura de la época, como canciones, slogans, etc.¹⁴⁹

Esta doble tendencia señalada en los poetas de la generación del 68 para la utilización de lo *camp* en sus poemas servirá para determinar la persistencia de este rasgo estético en sus creaciones. Constituido, en la mayor parte de los casos, como un sistema de referencias autobiográficas, los elementos *camp* han sobrevivido en los poetas de más edad en la generación hasta sus creaciones más recientes. Como sistema semiológico secundario autónomo, las referencias a lo *camp*, del mismo modo que la utilización de los mitos creados por los *mass-media*, desaparecieron pronto en las creaciones de los poetas más jóvenes, como una moda expresiva más¹⁵⁰, ante el desgaste por el uso continuado de un sistema limitado de referencias y al ir haciéndose patente paulatinamente la expresión directa del yo en sus poemas. Lo *camp*, que se había convertido en un elemento característico de la primera etapa poética de la generación hasta los primeros años setenta¹⁵¹, cedió su espacio ante un sistema de referencias mucho más amplio e inagotable: el sistema formado por la historia de la cultura.

Lo *camp*, que con tanta fuerza había sido destacado por Castellet como uno de los rasgos definitorios de la "nueva sensibilidad" de los jóvenes poetas, junto con la influencia de los *mass-media*, desapareció pronto de los poemas de la joven generación, y si en *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974) se percibe un claro

decrecimiento en la utilización de estas referencias, aunque persisten en los poetas de más edad como referencias autobiográficas, los poetas resurgentes de Víctor Pozanco¹⁵² señalan ya en 1976 la desaparición de cualquier vestigio de dicha estética.

En torno al culturalismo y la metapoesía

La limitación de los mundos de referencia creados por los *mass-media* y por la moda *camp* y su rápida *perecibilidad*, debido precisamente a su carácter limitado de moda, hizo que, ante el agotamiento y la reiteración epigonal de estos referentes, los jóvenes poetas buscaran un marco más amplio de referencias, de elementos que desempeñaran una función emblemática en su poesía y que sirvieran como vehículo de expresión indirecta del yo poético. Guillermo Carnero señalaba en su "Poética" escrita para la antología *Nueva poesía española* la posibilidad de utilizar el mundo de la cultura como referente poético:

Si no se estima suficiente el uso del lenguaje descriptivo-narrativo habitual, debe acudirse a un correlativo que exista con independencia del poeta y del poema. La historia de la cultura es venero inagotable¹⁵³.

En este sentido, las palabras de Carnero venían a coincidir con el propósito *culturalista* que había guiado

la selección antológica, al escoger, tal como señala Enrique Martín Pardo, la obra de aquellos poetas

que a mi juicio se han planteado con más seriedad el propósito de hacer una poesía con todo el bagaje cultural posible que distorsione los pobres y acartonados postulados poéticos que hasta ahora han imperado en nuestro país¹⁵⁴.

En consecuencia, de las palabras de Carnero y Martín Pardo se podía deducir que el *culturalismo* habría de funcionar al menos en dos niveles completamente diferentes. Por un lado, en un nivel superficial, el poema incorporará elementos de la historia de la cultura que funcionarán en el texto como *correlatos objetivos*¹⁵⁵, muchas veces en forma de *monólogo dramático*, independientes tanto del poeta como del poema. Por otro lado, en un sentido más profundo, el culturalismo se manifestará como un modo de escritura alejandrina, como un modo de *alejandrinismo*¹⁵⁶, que busca en la cultura un modo de oposición al poder¹⁵⁷ acentuando el carácter autónomo de la creación artística¹⁵⁸, negando la realidad circundante al no incorporarla al poema¹⁵⁹.

La concepción del culturalismo de la nueva poesía como un modo de alejandrinismo implicaba no sólo una postura estética, sino también una posición ética frente a la realidad circundante y al poder establecido. Al acentuar el origen cultural y libresco del poema, su carácter intrascendente e inútil¹⁶⁰, se trataba no sólo

de manifestar una oposición al sistema de aculturación impulsado por el franquismo¹⁶¹, sino también de

marcar distancias con respecto a las promociones anteriores, que o bien escribían poesía confesional, en el caso de los poetas existencialistas, o limitaban sus referencias a la realidad española cotidiana, en el caso de los sociales¹⁶².

Así pues, a través del culturalismo la joven poesía expresaba su oposición no sólo contra el sistema cultural instaurado por el franquismo, sino también contra el modo en que se había manifestado la oposición a ese sistema hasta su momento de aparición.

Pero el culturalismo afectaba directamente a un aspecto fundamental de la nueva escritura poética en su propio ser: era el intento de llevar a cabo la expresión indirecta del yo lírico en el poema¹⁶³. El poeta trata de ocultar su yo a través de la referencia a una realidad artística pre-existente en la que encuentra reflejo a su espíritu, con la que se identifica, o mediante la expresión a través de un personaje cultural, en un *monólogo dramático*. En consecuencia, tal como señaló Carlos Bousoño, la referencia culturalista, la inspiración explícita en el arte y no en la vida, implica el reconocimiento de la incapacidad de la creación artística, del poema, para acceder a la realidad¹⁶⁴. Al mismo tiempo, expone un divorcio, una existencia paralela de arte y vida, de realidad y creación, de ser y escritura, como mundos irreconciliables, mundos entre los

que no existe posible intersección, y proclama, consecuentemente, la autonomía absoluta de la creación artística. La referencia explícita al mundo de la Historia de la cultura implica la inserción del poema en esa tradición, su afirmación como única realidad posible.

El poeta puede buscar personajes en la Historia o en las creaciones literarias y artísticas en los que encontrar un correlato objetivo de sus sentimientos, de su estado de ánimo, que le permita expresarse sin caer en el confesionalismo romántico. El yo lírico se identifica entonces con el personaje objetivado y a través de él se expresa estableciendo un distanciamiento considerable entre el yo del poeta y el yo del poema. El poema trata de recrear un ambiente, un espacio en el que la voz poética se desarrolla en un monólogo dramático¹⁶⁵. Pero, ¿cómo es posible que el personaje poético se exprese a través de diversas máscaras? En primer lugar, una concepción de la Historia como un sistema circular lleva al poeta a buscar estados de ánimo semejantes en personajes históricos, con los cuales se identifica en el texto en una recreación poética. Por otro lado, la huida del confesionalismo romántico impone un distanciamiento, mediante la diferenciación explícita entre el yo del poeta y el yo del poema, de modo que, en caso de no lograr la complicidad requerida con el lector, el poema salva su existencia sin caer en la confesión patética. Por último, la crisis de la razón racionalista en el

mundo moderno provoca una crisis de identidad paralela en el poeta, que ya no puede identificarse con el yo íntimo romántico, estable e inmutable en su conciencia en la mayoría de los casos, dejando sólo la posibilidad de que el poeta se exprese en un *alter ego*, en una voz irónica, que reviva la nostalgia de esa estabilidad perdida, de esa unidad íntima desaparecida. Proyectándose en un personaje, el yo poético logra la estabilidad añorada por el yo íntimo, y, en su conformación a través del personaje, determina la objetivación de sus propios sentimientos.

El poeta aparece así, en este primer estadio de desarrollo culturalista, como un *glosador* de un material artístico pre-existente¹⁶⁶, de una realidad creada anteriormente a la existencia de su obra, y, por lo tanto, su acto de creación se transforma en reescritura¹⁶⁷, en una reproducción en sus textos de ese material anterior, utilizado sin un análisis previo, sin someterlo a una comprensión anterior, y que, en consecuencia, adquiere una función emblemática. Este primer estadio de desarrollo del discurso culturalista entra en crisis pronto, como Pere Gimferrer reconoce en su poema "Recuento":

Ensayos he escrito desvaídos borradores
esbozos
a la luz de una lámpara
apenas un valor decorativo
como figuras pintadas en la pantalla de una
lámpara
piscinas con cisnes de plástico¹⁶⁸

El propio autor reconocía en torno a 1969 no haber creado verdaderas obras, sino *simulacros*, en el más puro sentido platónico del término, haber utilizado la escritura poética no para llevar a cabo verdaderas creaciones, sino recreaciones, haber fundado su escritura en la reescritura, haber escrito "recordando, no a Eliot, sino una traducción de Eliot"¹⁶⁹. En consecuencia, si su obra poética, paralela a la de otros "nuevos poetas", se había caracterizado hasta entonces por la posibilidad de "hacer hablar a un personaje poético, el poeta, que no era necesariamente yo"¹⁷⁰, comenzará en ese momento una búsqueda de una expresión más personal que reflexionará sobre el espacio de la escritura como un modo de evitar la reescritura, de evitar el lenguaje anterior¹⁷¹. El cuestionamiento de la capacidad de la obra de arte para captar la realidad, que caracteriza en este primer momento de realización al culturalismo de la "nueva poesía", deja paso así a una reflexión más profunda sobre la capacidad del lenguaje para expresar esa realidad. En consecuencia, este primer momento culturalista, que proclama la autonomía absoluta de la creación poética, se transforma, tras entrar en crisis, en una formulación metapoética que lleva a convertir la propia materia del poema, el lenguaje, en el objeto poético. La metapoesía, como el culturalismo, es una manifestación del carácter imaginario y autónomo de la obra poética¹⁷².

En su intento de objetivación del yo poético a través de los elementos de la Historia de la cultura, los jóvenes poetas enlazaban con la tradición simbolista y su encarnación hispánica en el movimiento modernista. Para ellos la Historia del Arte conformaba un sistema referencial único para la expresión de estados de ánimo y, en consecuencia, se podía establecer un paralelismo entre la Historia del Arte y una historia espiritual personal¹⁷³. Como los simbolistas y los modernistas españoles, los jóvenes poetas hallaron motivos de inspiración en la Historia del Arte tanto o más que en sus íntimas vivencias, y sus obras partían, por lo tanto, de concepciones artísticas anteriores, en vez de arrancar de la experiencia directa de la realidad vital¹⁷⁴, que consideraban inaprehensible. La recreación de obras pictóricas a través de la escritura poética había sido uno de los modos de objetivación del yo poético más utilizados por los poetas prerrafaelistas ingleses y por el movimiento parnasiano francés y su entrada en España viene de la mano de los precursores de la generación modernista, aunque su desarrollo lo llevarán a cabo poetas de la siguiente promoción, aquella propiamente modernista¹⁷⁵.

El influjo de la tradición simbolista en el culturalismo de los jóvenes poetas viene a coincidir con otras influencias en un sentido complementario. Si de la tradición simbolista los "nuevos poetas" heredan la

técnica de objetivación del yo poético a través de diversas creaciones artísticas anteriores y fundamentalmente mediante el descriptivismo pictórico, de las estribaciones del romanticismo inglés procede la técnica de objetivación del yo poético en el *monólogo dramático* a través de un personaje histórico o literario tras el que el poeta esconde su voz¹⁷⁶. El procedimiento, proveniente de los dramaturgos isabelinos, sufre una reactualización y un cambio en la poesía de Robert Browning, por el que el lector asume que no es el personaje quien habla, sino el propio autor a través de él. Ezra Pound, heredero de la técnica utilizada por Browning, adoptó el término teatral *persona* para indicar los diversos personajes históricos a través de los cuales el poeta puede dejar oír su voz¹⁷⁷, y no sólo lo desarrolló en su libro *Personae*, sino que es la base constitutiva de la polifonía de voces históricas que resuenan en *The Cantos*¹⁷⁸. Luis Cernuda trasvasará la técnica del monólogo dramático a la poesía en castellano y se hará patente en su obra del exilio. Junto al influjo de Cernuda, el de la poesía de Kavafis se manifiesta en los "jóvenes poetas" en la estructuración de un poema con referente histórico, que permite objetivar en un personaje los sentimientos del yo poético, que permite la expresión indirecta del yo en una configuración que resulta en última instancia alegórica: "Cernuda como Cavafis dejan en cierta zona de claroscuro su vivencia

personal para atender a la disección crítica del apólogo que el pasado nos lega"¹⁷⁹.

Por otra parte, la diferenciación en el texto poético entre el yo del poeta y el yo del poema encontraba un antecedente importante para los jóvenes poetas en los últimos años sesenta en la obra de Jorge Luis Borges. La persona literaria, el yo poético que se conforma en el texto a través del lenguaje¹⁸⁰, adquiere en Borges un carácter teatral semejante al que tiene en la poesía de Pound. Un paso más y esa persona literaria podrá identificarse, como en el "Poema conjetural", con diversos caracteres históricos o literarios al modo de los monólogos dramáticos de Browning¹⁸¹, objetivando completamente los sentimientos del yo en la otredad. La influencia del poema histórico al modo que lo desarrollan Cernuda, Kavafis y Borges es creciente en los poetas jóvenes, hasta convertirse en una de las formas más características en que se manifiesta el culturalismo en el discurso poético generacional que se inicia en la segunda mitad de los años setenta, ya sea como un modo de distanciar y objetivar las distintas obsesiones personales, ya como un modo de intensificarlas y embellecerlas¹⁸².

Es en ese nuevo discurso poético generacional que comienza a desarrollarse en la segunda mitad de los años setenta, caracterizado por el tono reflexivo¹⁸³, cuando el culturalismo empieza a adquirir un sentido diferente

del que había tenido en los jóvenes poetas a fines de la década de los años sesenta. Sin lugar a dudas, este cambio en la visión del culturalismo se encuentra directamente ligado al movimiento generacional hacia el enlace con la tradición clásica que se inicia, según algunos críticos, en esos años¹⁸⁴. Así, por ejemplo, Víctor Pozanco señala en 1976 en los autores seleccionados para *Nueve poetas del resurgimiento*, que "siguen la tradición de casi todos los grandes creadores de buscar sus orígenes mucho más lejos en el tiempo, y a la vez en mayor cercanía geopoética: en la Antigüedad Grecolatina, en nuestro Siglo de Oro"¹⁸⁵. Y una tendencia semejante a la integración de sus obras en la tradición clásica descubren en sus poéticas algunos de los autores recogidos en 1980 por José Luis García Martín. En este sentido, Miguel D'Ors escribía: "Soy de los que piensa que sólo desde la tradición es posible la innovación"¹⁸⁶. Luis Antonio de Villena expresará una concepción semejante del sentido tradicional de la obra artística:

Claro que hay que distinguir entre lo que supone escribir desde una tradición -la que sea-asumida, y escribir *soportando* (un tanto inconscientemente) esa tradición o alguno de sus autores. Yo quiero considerarme en el primer caso¹⁸⁷.

Carlos Clementson señalará en su poesía "una viva raíz clásica"¹⁸⁸. Y en general todos ellos apuntaban la voluntad de enlazar sus obras con la tradición clásica, en un *neoclasicismo* semejante al que caracterizaba, según

Julia Barella, a los poetas de *Después de la modernidad*¹⁸⁹. El culturalismo se transforma, pues, en este momento evolutivo de la generación, en un nuevo clasicismo o, como quiere Fernando Rodríguez de la Flor, en un *neo-neo-clasicismo*¹⁹⁰.

El culturalismo aparece así, al menos, con un doble sentido en la nueva poesía. Por un lado, proyectándose hacia el pasado a través de diversos personajes históricos o literarios, el poeta encontraba una estabilidad añorada y negada por el mundo moderno en continuo cambio, expresaba no la añoranza de unos valores determinados, sino la añoranza de la existencia de esos valores. Por otro lado, en una manifestación posterior y distinta del culturalismo generacional, integrando elementos de la tradición cultural y literaria en sus poemas, los jóvenes poetas trataban de extraer sus creaciones artísticas de la realidad cotidiana en continuo cambio mediante su integración en la tradición, una tradición en la que, tal como la entendía T.S. Eliot,

the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order¹⁹¹.

En consecuencia, los jóvenes poetas intentaron eliminar el devenir temporal en que sus obras podían caer mediante su inclusión en una tradición entendida como *simultaneidad*, una tradición que se manifestaba en bloque

en la composición de sus poemas, a través de citas y referencias a diversas culturas que trataban de detener el tiempo en el texto, incorporándolo a una eternidad ucrónica.

Pero en su concepción de la tradición como una unidad simultánea, los jóvenes poetas desoyeron la advertencia que el poeta anglosajón apuntaba en su ensayo "Tradition and the Individual Talent": "he (el poeta) can neither take the past as a lump, an indiscriminate bolus, (...) is inadmissible"¹⁹². Ellos entendieron la tradición como una unidad, como una masa unitaria abstraída del fluir temporal, idealizada en perfección eternizada, una utopía caracterizada por su ucronía. Y así entendieron, por ejemplo, el uso de la tradición clásica que hiciera Ezra Pound, de quien declaraban haber aprendido "que las situaciones en que el hombre se ve envuelto o sometido son pasajeras, y el Arte no"¹⁹³. En el intento de insertar sus obras en el espacio de la tradición, con el fin de que no cayeran en el desgaste del cambio continuo, los jóvenes poetas consiguieron a través del culturalismo crear una nueva moda del retorno de la tradición, de la recreación de un pasado indiferenciado y mitificado, una nueva moda historicista, caracterizada por "la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar"¹⁹⁴. El retorno de lo clásico, del pasado concebido como una unidad, logró, así, paradójicamente lo contrario de lo que intentaba:

convertido en una moda, el historicismo, el nuevo culturalismo o el *revival*, se integró dentro de los ritmos de cambio de la moderna sociedad post-industrial con un carácter tan efímero como el de las modas que intentaba negar¹⁹⁵.

Si la deserción de la realidad en busca de un pasado idealizado supone una "depreciación del presente"¹⁹⁶, una negación que lleva implícita la crítica de la realidad circundante, la incapacidad para situar ese pasado "como algo ajeno a nosotros"¹⁹⁷ implica la proyección de nuestro presente sobre ese ideal eternizado y su consiguiente caída en el tiempo y la degradación que aparentemente se intentaban negar. En consecuencia, la tradición se transforma en una tradición particular, en una proyección del yo sobre el mundo clásico concebido como unidad, puesto que de lo que se trata es "de personalizar una concreta tradición" y de "agregar lo singular y propio de una voz a la gran cadena de la tradición"¹⁹⁸. Por lo tanto, al convertirse la tradición en una vía de conocimiento del yo¹⁹⁹, esa misma tradición quedará transformada por las proyecciones de la propia personalidad, que viéndola desde una perspectiva contemporánea, tratará de buscar en ella aquello que es permanente en la humanidad²⁰⁰. La tradición, así, quedará integrada dentro del fluir vital y de la memoria, en una confluencia amalgamada de vida y cultura²⁰¹.

Incapaces de modelar representaciones de la propia experiencia presente²⁰², los poetas jóvenes en su práctica culturalista acudieron a la tradición, a la Historia de la cultura, con el ánimo de nutrir sus obras con elementos tomados de ella. Pero en su utilización de los elementos de la tradición y la cultura no existía una voluntad de análisis profundo²⁰³, sino la pretensión de acceder a una edad mítica²⁰⁴, a un espacio determinado, mediante su mera designación, considerado como "sólo una categoría estética (cuya) introducción en el texto está definida y caracterizada por su falta de forma (de coherencia) y por su inaccesibilidad al análisis"²⁰⁵. La tradición, la Historia de la cultura, tal como es utilizada por los jóvenes poetas en su práctica del nuevo culturalismo, no remite, en consecuencia, a la realidad que la sustenta, sino a su simulacro, no desempeña, por lo tanto, sino una función emblemática. Excluida de todo análisis, que implicaría la inclusión del tiempo y del devenir del cambio continuo, la Historia de la cultura se convierte en un amplio marco de referencias para la expresión indirecta del yo poético en el texto.

Separado el emblema de la realidad emblemática, el simulacro de la imagen verdadera, la reproducción del original, el propio sistema de referentes culturales comenzó a funcionar como un sistema autónomo y se fue vaciando paulatinamente de su contenido primigenio, entrando en una degradación progresiva. Así, una y otra

forma de manifestaciones culturalistas, tal como se habían venido desarrollando en las distintas etapas de la generación, se encuentran ya en crisis en el momento en que se publica la antología *Después de la modernidad*: "Las referencias culturales ya no sorprendían a nadie, y los decadentismos y elitismos habían dejado de ser marginales"²⁰⁶. La continua referencia a la Historia de la cultura como modo de objetivación de los sentimientos del yo poético había provocado la repetición y el agotamiento epigonal:

Desgraciadamente los referentes culturales ya no se utilizan como motivos que estimulan y desencadenan la imaginación creadora, sino como sucedáneos de ella y la escritura revela su impotencia engomando un gigantesco "collage"²⁰⁷.

Como el culturalismo manifiesto en el primer discurso generacional de la joven poesía y, en cierto modo, como señalé, heredero de él en los primeros años setenta, la metapoesía nace y pone de relieve el carácter imaginario y autónomo de la obra literaria²⁰⁸ y se resuelve, en la búsqueda de una expresión más personal, como una reflexión sobre el objeto mismo del poema: el lenguaje. Como ha señalado José Luis García Martín, el culturalismo se transforma en metapoesía en la joven generación cuando "el protagonista poemático es (...) un escritor que reflexiona sobre su propio arte"²⁰⁹. Por metapoesía se entiende "el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir

poesía y la relación entre autor, texto y público"²¹⁰. En consecuencia, un metapoema desarrolla dos niveles de discurso completamente paralelos: un nivel que coincide con lo que habitualmente se entiende por poema; y un nivel donde el poema reflexiona sobre sí mismo. Del mismo modo que las primeras manifestaciones del culturalismo generacional, la metapoesía surge de la concepción de la poesía como un enfrentamiento entre realidad y lenguaje, y nace ante la constatación del fracaso del lenguaje poético para comunicar una experiencia vivida²¹¹, la realidad. Guillermo Carnero, respaldándose en las Tesis del Círculo Lingüístico de Praga, se encargará de subrayar este carácter *no comunicativo* del lenguaje poético, en la antología *Poetas españoles poscontemporáneos*:

Según la tercera Tesis del Círculo de Praga, la función del lenguaje poético no es comunicar. (...) El lenguaje poético se distingue de otros sistemas semiológicos en que pretende poner de relieve el valor autónomo, y no instrumental, del signo²¹².

El metapoema trata de materializar la distancia existente entre la experiencia y su representación en el poema, surge de hecho entre los límites del poema y de la propia experiencia de la realidad, intentando integrar en un sólo discurso sus dos niveles (poético y metapoético) de existencia, afirmando así la autonomía del hecho artístico. Paralelamente materializa la distancia entre el poeta y el texto, y es el grado de distanciamiento

entre texto y poeta, como ha indicado Mari Pepa Palomero en el prólogo a su antología *Poetas de los 70*, lo que permite distinguir dos prácticas metapoéticas diferentes en los poetas de la generación del 68: un tipo de metapoesía objetiva, en el que prima una expresión intelectualizada, y un tipo de metapoesía subjetiva, en el que prima la emotividad²¹³.

Del carácter autónomo e imaginario de la obra de arte y de la incapacidad para comunicar una experiencia vivida, que pone de relieve la práctica metapoética en la joven generación, se derivan tres premisas fundamentales que sustentan dicha práctica: 1º) la incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad (*incapacidad gnoseológica*); 2º) la incapacidad de la obra para representar dicha realidad (*incapacidad expresiva*); 3º) el desenmascaramiento del lenguaje del poder mediante su ironización (*función crítica*). Estas tres premisas fundamentales de las que parte la metapoesía se materializan en los tres estadios de alejamiento entre poema y experiencia de la realidad que el metapoema patentiza: 1º) sustitución de la vida por la *consideración* de la misma; 2º) sustitución de la experiencia de esa *consideración* por la experiencia literaria; 3º) ironía sobre la propia labor poética²¹⁴.

Tanto Bousoño²¹⁵ como Talens²¹⁶ señalan en la práctica metapoética una función crítica²¹⁷ en su capacidad de desenmascarar los recursos del lenguaje del

poder, que se manifiesta en su carácter totalitario. El lenguaje en la metapoesía expresa, de esta manera, su rebeldía contra el lenguaje instaurado por el poder, en una crítica de éste semejante a la que lleva a cabo el culturalismo, pero esta crítica se realiza precisamente desde la misma experimentación del lenguaje, es decir, el metapoema cae en la paradoja de negar la capacidad expresiva del lenguaje desde el mismo lenguaje y, por lo tanto, negando el sistema que lo sustenta, lo afirma²¹⁸. Por otra parte, al afirmar el carácter autónomo de la creación literaria, al situar el lenguaje como objeto del poema, el metapoema niega la realidad circundante en una nueva dimensión crítica.

Desprovisto el lenguaje poético de su capacidad comunicativa, el poema y el lenguaje se establecen, en un proceso de *esimismamiento*, como objetos del metapoema. El poema, en consecuencia, remite a su propia materialidad como constatación de su existencia autónoma y a un proceso de progresiva *silenciación*, donde la alusión y la elisión son las formas del decir poético. El cuestionamiento de la capacidad del poema para expresar la realidad, que la metapoesía comparte con el culturalismo, lleva a un cuestionamiento más profundo: el de la capacidad expresiva del lenguaje²¹⁹. Su fin es el silencio y la página en blanco.

Diversas influencias literarias

La "nueva sensibilidad" que mostraban los más jóvenes poetas a fines de la década del sesenta y comienzos de los años setenta se fundaba básicamente en un cambio radical en sus elementos formativos con respecto a las generaciones precedentes. Si a la influencia de los *mass-media* y de la sensibilidad *camp* se habían unido una serie de hechos históricos y sociales en la conformación de un núcleo de elementos extra-literarios que gravitaban sobre los nuevos poetas, no era menos cierto, según la opinión de Castellet, que a la aparición de la "nueva sensibilidad" había contribuido también una formación literaria que bebía en una tradición diferente a la que había influido en los escritores anteriores. La relativa liberalización cultural de los años sesenta y la apertura de las fronteras a la literatura escrita en otras lenguas, incrementó notablemente el número de traducciones en nuestro país. Frente a las generaciones precedentes, formadas literariamente en un nacionalismo cultural, la nueva generación acusaba en su formación literaria el peso fundamental de los creadores extranjeros y, en consecuencia, expresaba su rechazo de la más inmediata tradición española:

Su formación literaria es, fundamentalmente, extranjera y no sólo eso, sino que la mayor parte de ellos (...) rechazan la tradición inmediata española, o mejor, la ignoran deliberadamente (...). Así, resultan ser sus maestros Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens, los surrealistas franceses, etc²²⁰.

El rechazo de la más inmediata tradición poética española conllevaba el de su fundamentación en el realismo. Para ello, los jóvenes poetas acudían a aquellos maestros extranjeros que, en la superación de la tradición realista del siglo XIX, habían impuesto las bases de la *modernidad* literaria²²¹. Los nuevos poetas enlazaban directamente con los maestros de la *modernidad*, ya fuera para continuar su estética en una "nueva *modernidad*"²²², ya fuera para establecerla como punto de referencia sobre el que implantar su nueva poesía²²³. En consecuencia, enlazaban con una tradición poética por la que "se puede comunicar antes de entender"²²⁴, por la que se comunican sentimientos y sensaciones sugeridos a través de un lenguaje que va más allá de la expresión racional²²⁵, una tradición de raíz simbolista de la que forman parte, en la opinión de Antonio Prieto, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, D'Annunzio, Quasimodo, Rubén Darío, Cernuda, Aleixandre, Larrea, Saint-John Perse y Juan Ramón Jiménez entre otros²²⁶. A estos nombres se unirán pronto los de otros representantes, continuadores o precursores de la estética simbolista moderna, como Georg Trakl, Wallace Stevens, William

Blake²²⁷, e.e. cummings, Dylan Thomas, Paul Eluard o Konstantino Kavafis²²⁸.

En su oposición al realismo precedente, los "nuevos poetas" recuperaban la tradición de la *modernidad* como un bloque único, como una unidad formal y estilística utilizada como elemento de enfrentamiento contra la estética precedente. Con ello trataban de suplantar "en bloque" una tradición realista, que había dominado como un sistema poético único, según su opinión, la poesía de posguerra, con una tradición "moderna", considerada también como una unidad, en la que, en cambio, convivían estéticas divergentes. Es precisamente esta convivencia de estéticas divergentes, aunadas bajo una misma concepción de la tradición moderna, lo que caracteriza el primer discurso generacional de los nuevos poetas²²⁹. En sus versos y en sus poéticas se unían, bajo una misma concepción de la modernidad, estéticas diferentes, cuando no radicalmente divergentes, y así convivían autores simbolistas con otros parnasianos, poetas modernistas con creadores dadaístas, escritores expresionistas y surrealistas, etc. La tradición moderna se recuperaba como una abstracción que ignoraba las diferencias sustanciales entre los diversos estilos. No es extraño que en esta primera etapa generacional, en la que se enarbola la "ruptura" y el enlace con la *modernidad* como principios rectores de la poesía, la figura de Ezra Pound aparezca como poeta-modelo para los jóvenes autores²³⁰,

no sólo como modelo de las aspiraciones culturalistas de los nuevos poetas, sino porque en su obra se encarnan y sintetizan los diversos cambios estéticos que configuraron la poesía de la *modernidad*, desde la aspiración purista de los poemas imaginistas hasta la sincopación temporal y la asociación libre de ideas próxima al surrealismo de muchos de los *Cantos*. Ezra Pound aparecía para los poetas jóvenes en los primeros años de la década de los setenta como el poeta emblema de la *modernidad*:

Porque reconocemos en su obra gigantesca la columna vertebral de la poesía moderna. Queremos afirmarlo, porque no creo que haya un solo poeta que no reconozca en las páginas de Pound -y en su vida- el más inapelable gesto artístico del siglo, aquel que aún ilumina como el más potente faro las ruinas de la modernidad²³¹.

Revisando las poéticas recogidas en las antologías de los primeros años setenta, puede comprobarse que, entre los autores en lengua no española citados, es Ezra Pound el nombre que más repiten los jóvenes poetas, junto con T.S. Eliot, Saint-John Perse y los poetas surrealistas franceses en general, configurando el modelo estético del primer momento generacional. Junto a ellos, Rimbaud se constituye, en su actitud *maldita*, en modelo de la protesta generacional²³², al lado de Lautréamont, Baudelaire y Verlaine. Así pues, en el primer momento de explosión generacional, que se extiende hasta 1973-1974 aproximadamente²³³, dos tendencias *modernas* conviven como

influencia en los poetas más jóvenes: por un lado, una tendencia vanguardista y, en cierto modo, experimental, que gravita hacia una concepción de la poesía como vanguardia rupturista en la joven generación; por otro lado, una tendencia simbolista y maldita que subraya en los jóvenes autores el esteticismo y la marginación como los rasgos más característicos²³⁴. Mientras la segunda tendencia señalada persistirá como influencia en la poesía de los jóvenes autores, eliminando paulatinamente el carácter de exaltación marginal y haciendo decrecer el carácter esteticista, más allá del primer discurso generacional, la influencia vanguardista irá desapareciendo a medida que la joven poesía vaya perdiendo la voluntad rupturista que le había caracterizado en los primeros momentos. Así, en 1976, Víctor Pozanco detecta como indicio de una "nueva sensibilidad resurgente" el decrecimiento de la influencia de la obra de Eliot, Pound y Saint-John Perse en los jóvenes poetas²³⁵, al mismo tiempo que señala el decantamiento estético de estos poetas que ya "no son deudores directos e inmediatos de modas literarias de otras culturas como ha sucedido con poetas anteriores"²³⁶. La formación literaria extranjera, que seis años atrás había señalado Castellet, dejaba paso a una investigación profunda en la tradición clásica española, a la vez que las posiciones más radicales y formalistas dentro de la estética moderna decrecían en

favor de la influencia de poetas más reflexivos. Así, a la influencia de Rimbaud y Lautréamont le sustituyó la presencia de la reflexión de Mallarmé o de Wallace Stevens sobre la relación entre el lenguaje y la realidad; frente al Pound de los *Cantos* y al Eliot de *The Waste Land* se prefería la poesía de Hölderlin, Novalis o *Four Quartets*, etc. La perspectiva generacional había cambiado al mismo tiempo que los modelos literarios:

Haciendo un símil con la evolución de uno de los más grandes poetas de este siglo, Tristan Tzara, ha pasado la época negadora de los manifiestos de Dadá; ha llegado el momento de escribir *L'homme approximatif*²³⁷.

La búsqueda de una tradición diferente a la realista que había dominado la poesía de posguerra, había llevado a los poetas de la generación del 68 a buscar dicha tradición en las fuentes de la *modernidad* literaria, en sus tendencias más significativas: el simbolismo y el surrealismo. En España, la poesía modernista había intentado incorporar a nuestra lengua los logros de los poetas simbolistas franceses, en un intento de modernización de la lírica patria, pero será sin duda la generación del 27 la que logre "incorporarse al curso general de la poesía de su tiempo"²³⁸. Desde sus primeras manifestaciones la generación del 68 encontrará su modelo estético en la del 27²³⁹, como grupo que adoptó los modelos más característicos de la *modernidad*:

Todo ello nos hace ver que las raíces de la poesía de estos jóvenes hay que buscarlas en el simbolismo y en el surrealismo, movimientos que en España fueron asimilados por algunos poetas de la generación del 27²⁴⁰.

En este sentido, dentro de la generación del 27, será Vicente Aleixandre el verdadero maestro de la joven generación²⁴¹, con el que se mantiene un contacto continuo y cuyas obras y opiniones sirven de guía para un grupo importante de jóvenes poetas. De Aleixandre se admira especialmente, en los primeros años setenta, su producción surrealista²⁴², en el desarrollo de un surrealismo hispánico²⁴³, que viene a coincidir con la recuperación de esta tendencia por los poetas jóvenes²⁴⁴. Así, la primera poesía de Vicente Aleixandre, aquella escrita en los años anteriores a la guerra civil, viene a coincidir en los últimos años sesenta y en los primeros años setenta con el auge que el surrealismo experimenta entre la joven generación en la constitución de su primer discurso generacional²⁴⁵, y es esta producción surrealista del poeta del 27 lo que más valoran los jóvenes autores²⁴⁶. Cuando, en torno a 1973-1974 aproximadamente²⁴⁷, el auge del surrealismo decrezca entre los poetas más jóvenes, la poesía de Vicente Aleixandre se revelará en una nueva dimensión y se apreciará en su última poesía escrita por entonces, con su fundamentación en la paradoja como crítica del logicismo racionalista en busca de una razón superadora

de las contradicciones, un modo semejante de *marginación* al que reflejaba la poesía de la joven generación²⁴⁸.

Junto a la poesía de Vicente Aleixandre, el primer discurso generacional de la generación del 68 se verá influido, en su carácter más radicalmente vanguardista y rupturista, por la obra creacionista de Gerardo Diego²⁴⁹. Junto a la poesía de *creación* de Gerardo Diego, la publicación de *Versión celeste* en 1970²⁵⁰ descubrió a los jóvenes poetas al "padre desconocido del surrealismo en España"²⁵¹ y éstos mostraron pronto una especial veneración por su obra²⁵².

Frente al influjo intenso pero limitado de la poesía más vanguardista de la generación del 27, la obra de Luis Cernuda se manifestará como una influencia más constante en la generación del 68. Si para Castellet su influjo era detectable en los poetas que él seleccionaba en *Nueve novísimos*²⁵³, Martín Pardo opinaba que, pese a la importancia de su creación, su obra había tenido escaso eco en la línea poética que él representaba en *Nueva poesía española*²⁵⁴. Sin embargo, el magisterio de Luis Cernuda en la joven generación correrá paralelo al de Vicente Aleixandre²⁵⁵, aunque por razones diversas. La difícil adquisición de sus libros de poemas publicados en México hizo quizás que su influjo se manifestara de modo más tardío. El auge del surrealismo en los primeros años de manifestación generacional hizo que la atención de los jóvenes se fijara en los libros próximos a este

movimiento que el poeta sevillano publicó antes de la guerra civil: *Un río, un amor, Los placeres prohibidos y Donde habite el olvido*²⁵⁶. Junto al influjo de la poesía surrealista, es patente muy pronto la influencia en la joven generación del poema con referente histórico, en el que el yo poemático se proyecta en figuras que protagonizan o narran el texto, que Cernuda actualiza de forma modélica en el poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*"²⁵⁷. El método de expresar las emociones poéticas a través de otras voces que no identifican el yo poético con el yo del poeta, procedía sin duda de la tradición inglesa. T.S. Eliot encontraba su origen en el *monólogo dramático* desarrollado por algunos dramaturgos isabelinos, por el que un personaje, solo en escena, se extendía en un largo soliloquio. El monólogo dramático fue revivido por las obras de Robert Browning, pero con un cambio ya definitivo en su formulación, por el que el espectador asume que no es el personaje quien habla, sino el propio autor a través de él²⁵⁸. Es seguramente a partir de Browning y los poetas románticos ingleses como la expresión poética a través de una voz ajena, de un referente cultural, de un *correlato objetivo*²⁵⁹, llega hasta la poesía del exilio de Luis Cernuda²⁶⁰. De Cernuda y de los poetas ingleses la toma Jaime Gil de Biedma²⁶¹ y, de su mano, pasa a los autores de la generación del 68, en quienes confluye también la tradición simbolista, como un modo de expresar indirectamente el yo lírico²⁶².

Pero la influencia de la poesía de Luis Cernuda se manifiesta en otro sentido distinto en la poesía más joven. En su obra del exilio, Cernuda había desarrollado un tipo de poesía en el que se buscaba la expresión de una experiencia personal *narrada* de modo directo, aparentemente sin ningún distanciamiento y con un cierto tono elegíaco, y la defensa de posturas éticas desde puntos de vista exclusivamente personales. Es este tipo de *poesía de la experiencia* el que, siguiendo los pasos del poeta sevillano, recrean algunos de los poetas de la generación del 50²⁶³ e incluso algunos de los poetas de la generación del 68. Cuando los presupuestos estéticos más radicales vayan desapareciendo de la formulación del primer discurso vanguardista en la generación más joven, será esta tendencia de la poesía cernudiana la que más interesará a los jóvenes autores, como detectan José Luis García Martín²⁶⁴ y Elena de Jongh Rossel²⁶⁵.

El enlace de la joven generación con la generación del 27 no se hacía sobre el vacío. La tradición realista, dominante durante la posguerra, había permitido, en cambio, el desarrollo de una serie de obras poéticas que continuaban la tradición *moderna* que había llevado a su culminación en España la generación del 27. En consecuencia, la ruptura estética con la inmedita tradición española no resultaba absoluta, sino que podían apuntarse diversos poetas y grupos poéticos que habían servido de eslabones de la nueva generación con la

tradición *moderna*. Enrique Martín Pardo señalaba en su antología algunos de estos "eslabones" en la poesía de posguerra:

A ellos se les debe uno de los intentos más serios de revitalización de nuestra lírica, que entronca con Aleixandre, Lorca, Cernuda, el grupo de la revista *Cántico* de Córdoba, del que cabe destacar a Ricardo Molina y Pablo García Baena y, sin olvidar que hablo de conexiones, sigue en Alfonso Canales, José Manuel Caballero Bonald y Alvarez Ortega²⁶⁶.

Por las mismas fechas en que se publicaba esta antología, Guillermo Carnero señalaba que el puente entre la nueva poesía y la generación del 27 se establecía a través del grupo cordobés *Cántico*²⁶⁷, que había desarrollado una estética conjunta en torno a la revista del mismo nombre entre 1947 y 1957. El valor de *Cántico* para la joven generación se cifraba en diversos aspectos: en haber proclamado la autonomía del lenguaje poético; en la selección de un léxico culto; en la defensa del verso libre frente al formalismo clasicista de la poesía de posguerra; en la expresión indirecta del yo poético a través de un referente cultural²⁶⁸. *Cántico* enlazaba así con la poesía de tradición simbolista y establecía su modelo en la poesía modernista y en la generación del 27.

Junto a *Cántico*, Manuel Alvarez Ortega se convierte en "una influencia bienhechora e indudable", continuador de una línea poética de enlace con la *modernidad* en la conciencia "de que poesía es lenguaje y sorpresa"²⁶⁹, que le hace remitirse a la estética sostenida por la

generación del 27. En su obra pueden detectarse una serie de rasgos semejantes a los que esgrimen los poetas de *Cántico*, que hacen de él "el hilo de unión con la poesía europea de principios de siglo"²⁷⁰.

Si *Cántico* suponía en la poesía de posguerra la continuación de la tendencia de carácter más simbolista y esteticista de la tradición *moderna*, con la exaltación de la palabra culta y bella y con la recreación de mundos próximos a la emblemática modernista, el *Postismo*, otro grupo poético que había quedado marginado en la evolución de posguerra y que era recuperado por los poetas más jóvenes, suponía un intento de entroncar la poesía posterior a la confrontación civil "con las vanguardias irracionalistas de los años diez"²⁷¹. Algunos de los poetas más jóvenes habían llamado la atención durante los años sesenta sobre las creaciones *postistas* y sobre la obra de Carlos Edmundo de Ory para señalar en ellas algunos de los aspectos más interesantes que aplicar en la renovación estética que estaban iniciando²⁷². La afirmación del carácter autónomo del texto artístico y de la explotación de los recursos del lenguaje como su único fundamento, el carácter fuertemente irracional e intuitivo de la creación artística, la voluntad de experimentación con el material lingüístico, el sentido de rebeldía contra el sistema establecido que adquiere la obra de arte, la utilización del humor en el poema para señalar la crisis del racionalismo, etc., son algunos de

los rasgos que una parte de los jóvenes autores a comienzos de los años setenta comparten con el movimiento *postista*²⁷³. Para ellos, el *Postismo* era una vía de enlace directo con una tradición poética vanguardista, en la realización de un arte fundamentalmente experimental.

En su aspiración de enlazar con la tradición *moderna* culminada por la generación del 27, los jóvenes autores encontrarán un grupo de poetas en la generación del medio siglo que, disidente de la poesía social dominante, "saldrá, por vía cultural y referencial, de los tópicos abstractos generalizados"²⁷⁴ por aquélla. Poetas como Jaime Gil de Biedma, José Angel Valente, Carlos Barral, Francisco Brines y Claudio Rodríguez forman parte de este grupo, cuya actitud crítica ante la poesía social y la reivindicación de la autonomía del lenguaje poético, preparan el camino para las actitudes estéticas que llevarán a cabo los "nuevos poetas"²⁷⁵.

Si la formación literaria extranjera había contribuido, según la opinión de Castellet, al nacimiento de una "nueva sensibilidad", la incorporación de una tradición de modernos poetas hispanoamericanos a las lecturas de los nuevos poetas resultó un elemento fundamental en su formación²⁷⁶. Nombres como los de Octavio Paz, José Lezama Lima y Oliverio Girondo se repiten en las poéticas y declaraciones de los jóvenes autores como elementos fundamentales en la formación de su primer discurso generacional, con ellos coincide la

joven generación en el replanteamiento de la problemática de la *modernidad* literaria²⁷⁷. Pere Gimferrer señalaba en 1966 a Octavio Paz como "uno de los mayores poetas vivientes, y no sólo en castellano"²⁷⁸, y los testimonios de diversos poetas de la joven generación (Félix de Azúa²⁷⁹, Martínez Sarrión²⁸⁰, Jorge Rodríguez Padrón²⁸¹, Antonio Colinas²⁸², etc.) venían a corroborar la admiración por el autor mejicano en los primeros años setenta, al que se unían habitualmente los nombres de Girondo y Lezama Lima, "el más grande de los latinoamericanos" en opinión de Gimferrer²⁸³. En las obras de estos poetas veía la joven generación: una común voluntad exploradora de las posibilidades del lenguaje; la consideración de la poesía no como un modo de comunicación, sino como un método de conocimiento de la realidad; un espíritu de experimentación que enlaza con las vanguardias y con el surrealismo como su culminación. Es decir, en la poesía hispanoamericana, y especialmente en los autores citados, los jóvenes poetas españoles de fines de los años sesenta encontraban un enlace con la tradición de la *modernidad* que en España había estado representada por la generación del 27.

A medida que el primer discurso generacional fue rebajando la radicalidad de sus propuestas estéticas y fue abandonando el modelo vanguardista-rupturista, la influencia de estos tres autores fue decreciendo, aunque el influjo de Octavio Paz permanece en aquellos poetas

que llevan a cabo una reflexión profunda sobre la relación entre el lenguaje y la realidad. Un creciente interés por la obra de Jorge Luis Borges, que si bien había sido admirado como narrador en el primer momento generacional no había sido valorado en su justa medida como poeta, viene a sustituir a la influencia de los maestros del vanguardismo. García Martín percibe ya la influencia de la poesía de Borges, paralela a la de Luis Cernuda y Kavafis, en la creación del poema histórico, que se manifiesta abundantemente entre los poetas por él seleccionados²⁸⁴. Del mismo modo, Elena de Jongh Rossel señala que en los poetas seleccionados en *Florilegium* "se demuestra una gran admiración por la literatura de Jorge Luis Borges"²⁸⁵. En la poesía de Borges encuentran los jóvenes poetas algunos de los elementos que constituirán su nuevo discurso poético, alejado ya de los presupuesto de la *modernidad*²⁸⁶: utilización del poema con referente histórico; selección léxica dentro del lenguaje habitual; preferencia por los metros clásicos frente al verso libre; admiración por la literatura modernista y simbolista y desprecio por la vanguardia más radical; utilización de un tipo de poema narrativo, etc.²⁸⁷

Como consecuencia de su voluntad rupturista, el primer discurso generacional de los poetas más jóvenes trataba de enlazar con la tradición de la *modernidad* en sus propuestas vanguardistas más radicales. El surrealismo y los movimientos históricos de vanguardia

aparecen como los modelos estéticos para llevar a cabo una *ruptura* con la inmediata tradición poética española. Para ello los jóvenes poetas harán gala de sus lecturas extranjeras, mostrando su admiración por la poesía de Ezra Pound, como modelo de la estética *moderna*, *The Waste Land* de T.S. Eliot, Saint-John Perse, las obras de los principales poetas surrealistas franceses y españoles, así como las de los escritores vanguardistas y experimentales. Junto a la admiración por la vanguardia radical, los jóvenes poetas expresan su veneración por la obra de los autores *malditos* del simbolismo: Rimbaud y Lautréamont, principalmente. Si los poetas modernistas españoles habían intentado trasladar los logros del movimiento simbolista francés, los poetas de la generación del 27 son los que encarnan en España los movimientos de vanguardia y la escritura surrealista. La obra surrealista de Aleixandre y Cernuda, el creacionismo de Gerardo Diego y sobre todo la poesía de Juan Larrea como maestro del surrealismo español, son admirados por la joven generación en su primera etapa poética. Entre los poetas hispanoamericanos, en este primer período se percibe la influencia de Octavio Paz, José Lezama Lima y Oliverio Girondo, que muestran en sus obras un enlace con la tradición de la *modernidad*.

Si puede delimitarse un primer período generacional en torno a las influencias literarias más persistentes en el que los jóvenes poetas tratan de enlazar con las

manifestaciones más radicales, rupturistas y vanguardistas de la tradición *moderna*, del mismo modo el relajamiento de estas actitudes radicales manifiesta un cambio de modelos literarios y la aparición de un nuevo discurso generacional. En torno a 1974 aproximadamente, los poetas empiezan ya a manifestar su distanciamiento del surrealismo y las vanguardias, que habían sido los movimientos más característicos en los que se había inspirado la primera etapa de la generación. Frente a los autores caracterizados por su voluntad de ruptura, se prefiere a otros más *reflexivos*, tanto en su contemplación del lenguaje (Mallarmé), como en su reflexión íntima (Hölderlin, Novalis, *The Four Quartets*, etc.). Entre los autores de la generación del 27, se prefiere al Aleixandre de *Diálogos del conocimiento* que al poeta surrealista, y la producción de Cernuda en el exilio a la publicada antes de la guerra civil; el influjo de Juan Larrea, por otra parte, va decreciendo paulatinamente. Los poetas simbolistas y modernistas siguen siendo admirados, pero desprovistos ya de su hálito de *malditos*. Entre los poetas hispanoamericanos, la figura de Jorge Luis Borges va ganando altura.

En consecuencia, si, a la vista de las diversas influencias literarias, el primer discurso poético de la generación del 68 se fundamenta en la búsqueda del enlace con los maestros de la tradición de la *modernidad* en sus actitudes vanguardistas más radicales, su segundo

discurso se caracteriza por recorrer un camino inverso que trata de eliminar todas las radicalidades rupturistas para constituir, como escribirá Julia Barella en el prólogo de su antología, "una poesía *moderna* que, por primera vez en nuestro siglo, no se identifica con vanguardia"²⁸⁸. El rupturismo vanguardista que caracterizaba el primer discurso poético generacional sería sustituido paulatinamente por un movimiento clasicista²⁸⁹ o neoclasicista²⁹⁰.

Algunos rasgos característicos de la nueva poesía

Al mismo tiempo que seleccionan las creaciones de diversos poetas, los antólogos apuntan en sus estudios introductorios algunos rasgos característicos que definen al conjunto de los poetas antologados. Los más definitorios del gusto generacional han sido estudiados en las páginas anteriores; ahora se atenderá a otros rasgos que constituyen aspectos fundamentales de la estética poética en la generación del 68.

1º) *Autonomía del lenguaje en la concepción del poema.*

La concepción del lenguaje como único elemento capaz de llevar a cabo una ordenación de la realidad en el texto poético²⁹¹, capaz de construir una realidad

autónoma en el poema, es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos que caracterizan más eficazmente a la generación poética del 68. El lenguaje se constituye en un elemento ordenador, establece categorías y funda su propia realidad en la creación artística. De esta manera, creación artística y realidad discurren por caminos diferentes y, en consecuencia, la obra de arte no es una mera interpretación de la realidad, sino una entidad autónoma.

Una parte importante de la poesía española de posguerra se había fundado en la capacidad comunicativa del lenguaje poético, concebía el poema como un elemento transmisor, a través de las palabras, de una realidad preexistente, y el lenguaje se ponía al servicio de una comunicación más efectiva de la realidad (contenido) que se quería transmitir. En consecuencia, la situación, tal como la veían los poetas más jóvenes en el segundo lustro de los años sesenta, era la siguiente: "Se ha hecho una poesía-mensaje que ha terminado por no transmitir nada y se ha olvidado que ese mensaje se expresaba a través de una forma artística: el poema"²⁹². En la creación poética, había pesado más el contenido, el mensaje que se quería transmitir, que su formalización lingüística, puesta al servicio de esa transmisión. La nueva generación de poetas, por su parte, haría gravitar la creación poética hacia el lenguaje mismo, como elemento configurador del poema. Así, Enrique Martín Pardo

escribía en 1967 al frente de su antología: "El poema es un ejercicio del lenguaje, un modo concreto de operar con las palabras"²⁹³.

El lenguaje pasaba al primer plano de la creación poética, se constituía como el elemento fundamental sobre el que construir el poema y, por lo tanto, como exponía Guillermo Carnero en su "Poética" para *Nueve novísimos*: "Poetizar es ante todo un problema de estilo. Un estilo efectivo da carta de naturaleza a cualquier motivo sobre el que se ejercite"²⁹⁴. Cualquier tema podía ser tratado en el poema si su formalización lingüística era la adecuada. En consecuencia, si la poesía precedente se había caracterizado por la preponderancia del contenido, la "nueva poesía" se definirá por su formalismo. "El poema es, pues una forma", "la médula de un poema es su forma", declararán los poetas antologados por Antonio Prieto²⁹⁵.

La concepción de McLuhan de que "el medio es el mensaje", se manifestaba en la literatura como "la forma del mensaje es su verdadero contenido", tal como había señalado Castellet²⁹⁶. Si la forma era el verdadero contenido de la "nueva poesía", si la formalización lingüística de un tema era lo que constituía en realidad dicho tema, el poema podía prescindir de cualquier contenido más allá del expreso en dicha formalización lingüística. El contenido del poema sería su forma misma y, en consecuencia, cualquier relación con la realidad

externa al propio poema quedaba elidida. El texto se elevaba como una creación con existencia autónoma, el objeto artístico se constituía en referente de sí mismo y, por lo tanto, carecía del carácter mimético de la creación "realista". La negación del contenido implicaba negar culaquier posibilidad interpretativa del poema con respecto a la realidad²⁹⁷. Constituido en referente de sí mismo, el texto poético no conllevaría ninguna interpretación de la realidad externa, sino que él mismo se constituiría en realidad y, como tal, pasaría a formar parte, como un signo indisoluble, de un sistema de signos superiores, que es la *realidad real*: "el poema sería, pues, antes un signo o símbolo, según los casos, que un material literario transmisor de ideas o sentimientos"²⁹⁸.

Respaldándose en las tesis del Círculo Lingüístico de Praga²⁹⁹, los "nuevos poetas" negaban el carácter comunicativo del lenguaje poético y apuntaban, junto con Roman Jakobson, que la característica fundamental de la función poética era "la orientación hacia el *mensaje* como tal, el mensaje por el mensaje"³⁰⁰. Pero, si tal como se ha visto, el medio, la *forma*, es el mensaje mismo, no es extraño que la función poética en estos autores se fije en una cuidada elaboración de la formalización lingüística del poema y que, en consecuencia, sea el lenguaje el objeto de atención principal en la creación poética. Trasladada así la orientación del hecho poético

del *mensaje* al *lenguaje* en sí considerado como objeto, en un segundo estadio de desarrollo definido por la reflexión, la *función poética* se transformará en *función metalingüística*³⁰¹ y la poesía derivará en *metapoesía*, estableciéndose el lenguaje como objeto de sí mismo.

Desprovisto de su capacidad comunicativa, el lenguaje en el texto poético desarrolla su "capacidad fundadora"³⁰², crea su propia realidad a través de la palabra y remite a su propia materialidad como constatación de su existencia autónoma. Rosa María Pereda escribirá a este respecto:

No es ajeno tampoco el sentimiento *materialista* de los textos que, por encima de la ortodoxia marxista de los contenidos, tiende a comprender la poesía -y todo el arte- en sus realidades constitutivas, prestando, en este caso, una especial atención al lenguaje: más, decidiéndose por la palabra como *única realidad* y haciendo saltar el poema desde la dependencia referencial a esa otra forma de existencia que es la autonomía voluntaria del texto como tal³⁰³.

En consecuencia, el contenido del poema habrá de reducirse a la realidad material del objeto poético³⁰⁴, a su realidad formal, y, como tal, adquirirá un carácter autónomo dentro de un sistema superior de realidades. Como entidad autónoma y no interpretativa con respecto a la realidad, el poema no tendrá la capacidad de incidir en ella imponiendo una transformación y, por lo tanto, se constituirá en una creación "inútil"³⁰⁵.

Si la negación de la finalidad comunicativa del lenguaje poético y la gravitación del poema hacia su

forma, reduciendo su contenido a su objetualización material, son los rasgos que, en una concepción autónoma del hecho poético, definen la visión del poema en la joven generación a lo largo de buena parte de los años setenta, un cierto cambio parece haber experimentado esta concepción del poema en el desarrollo de un nuevo discurso generacional. Frente a la concepción formalista del poema que señalaba Castellet al principio de la década y confirmaba Rosa M^a. Pereda en 1979, Elena de Jongh Rossel percibe una transformación en los poetas seleccionados en 1982: "Ahora, parecen decir los nuevos poetas españoles, la *forma* y el *fondo* son componenets no sólo reconciliables, sino absolutamente esenciales para el poema"³⁰⁶. Por su parte, Julia Barella señala en los poetas seleccionados en su antología una distinta concepción del poema, que ya no establece al lenguaje como su objeto principal en la creación textual, y al mismo tiempo percibe en ellos una reconsideración del carácter comunicativo del lenguaje poético:

Hace ya mucho tiempo que venimos oyendo hablar de la metapoesía y del poema que reflexiona sobre sí mismo... En la poesía que presento no hay lugar para esto ni para elucubraciones en el vacío: todo lo ocupan las realidades y las fantasías del mundo. Hoy día el arte es algo cotidiano que está al alcance de todos. Su función social ha cambiado. (...) El poeta no busca ya distanciarse ni poner trabas al lector, sino facilitar y amenizar la comunicación³⁰⁷.

El poema, de esta manera, recuperaba la realidad como su referente, no se establecía como una arquitectura en el

vacío, con referente en sí mismo, sino que ordenaba su material desde una lógica guiada por lo real.

2º) *Surrealismo, irracionalismo o la fuga del sinsentido.*

Constituido el lenguaje en el poema como una realidad independiente, sin ninguna referencia a la realidad exterior, las palabras, desplazadas de sus referentes hacia el poema conformado como objeto autónomo, establecerán relaciones inéditas guiadas exclusivamente por el azar. La negación de la lógica racionalista que el lenguaje transmite a través de su función meramente referencial, conlleva la negación del racionalismo, y su expresión en la estética realista, como forma de conocimiento de la realidad en busca de una razón superior que permita un conocimiento más pleno de la realidad circundante³⁰⁸. La búsqueda de una relación verdadera con la realidad, de un conocimiento cierto de la realidad a través del lenguaje, se llevará a cabo a través de un pensamiento, si tal puede llamarse, irracional, no-lógico. Así, la relación establecida entre lenguaje y pensamiento, entre lenguaje y realidad, será meramente accidental, supeditada exclusivamente a la relación azarosa que las palabras establezcan en la creación autónoma del poema.

La negación de la lógica racionalista implica negar un pensamiento discursivo silogístico, fundado en la

deducción y en la argumentación como sus bases. Muy al contrario, el rechazo del discurso lógico, la *lógica irracional*, sin una comprobación en la realidad circundante, implica el desarrollo de un discurso dogmático que se rige por aforismos³⁰⁹, un discurso mitificador que crea mitos intercambiables, realidades autónomas que, en su carácter de afirmación dogmática, son igualmente válidas. El aforismo, del mismo modo que el dogma y el mito, sólo encuentra confirmación en sí mismo, sin una comprobación ulterior en la realidad. El desarrollo de un discurso aforístico, la creación continua de mitos intercambiables a través del lenguaje en la búsqueda de un conocimiento más verdadero de la realidad, implica el desarrollo de un pensamiento analógico, por el que cualquier aforismo es válido en sí mismo en cuanto visión, en cuanto metáfora de la realidad. La fundamentación del poema en un sistema analógico supone la creación de un pensamiento metafórico negador del sistema lógico-racional³¹⁰. El texto poético, en consecuencia, sólo encuentra su verificación en sí mismo, formula sus propias leyes y crea su propia realidad independiente, que en su carácter autónomo se establece como signo, como símbolo y metáfora de la realidad.

La crisis del realismo en torno a 1963 provoca la progresiva entrada en la poesía española de elementos irracionales, de un discurso no-lógico, en un intento de

dotar al texto de unos instrumentos válidos para un conocimiento más efectivo de la realidad circundante en continuo cambio. La progresiva entrada de estos elementos irracionales en la poesía española viene acompañada de un espíritu vanguardista, renovador de la estética realista, que en 1967 se encargaba Enrique Martín Pardo de subrayar³¹¹. Este incremento de los elementos irracionales en la poesía se manifiesta en un auge progresivo de un estilo, indiferenciado en sus primeras manifestaciones, en el que confluyen la herencia del surrealismo junto al influjo de otros "ismos" con una conciencia general de "vanguardia"³¹². El surrealismo aparecía así, mediada la década de los sesenta, como movimiento emblemático del espíritu vanguardista que había caracterizado la poesía en el primer tercio de siglo y como el camino más efectivo para salir del realismo dominante³¹³. El auge del surrealismo entre los poetas más jóvenes, unido a un espíritu experimental y a una conciencia vanguardista, como manifestación más radical de las corrientes irracionalistas crecientes desde el primer lustro de la década, llega a su punto culminante en torno a 1967-1968 aproximadamente³¹⁴, coincidiendo con los ecos de la muerte de André Breton y con el espíritu que culminó en las revueltas estudiantiles, al mismo tiempo que con la recuperación de algunos autores que se habían caracterizado por su escritura vanguardista³¹⁵.

Las primeras antologías generacionales que se publican en torno a 1970 destacan la fundamentación irracional de la "nueva poesía". Así, Martín Pardo señala en la poesía seleccionada en *Nueva poesía española* su carácter "a veces deliberadamente irracional"³¹⁶ y, en la "Nota de los autores", los poetas seleccionados por Antonio Prieto escribían: "En cuanto al decir del poema, piénsese que es libre"³¹⁷. Ambos antólogos coincidían en seleccionar un tipo de poesía por la que se puede comunicar antes de entender. También Rosa M^a. Pereda apuntará como característica de los poetas seleccionados en 1979 "la fuga del sinsentido"³¹⁸. José M^a. Castellet señalará como una de las características fundamentales de los poetas recogidos en *Nueve novísimos* el rechazo del discurso lógico, la ruptura de la lógica silogística, en la manifestación de un pensamiento "alógico", de un *cogito interruptus*, como rasgo definidor de la "nueva sensibilidad"³¹⁹. Esta ruptura de la lógica silogística se manifestará en dos modos diferentes de exponer el discurso alógico: una "ilógica razonada" y un "campo alógico". Leopoldo M^a. Panero explicará la diferencia entre los dos modelos de discurso poético diferenciados por Castellet:

Yo creo que en este momento sólo hay dos rutas: una que parte del surrealismo y otra que nació en Mallarmé. El grupo de los Novísimos oscila entre estas dos líneas. La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que *no* quiere decir nada, y algo que quiere decir *nada*. Lo primero puede

ser inconsciente y no reflexivo; lo segundo *necesita* ser reflexivo³²⁰.

En definitiva, el "campo alógico" castelletiano se identificará con una poesía de raíz surrealista, fundada en la exaltación del azar³²¹ y en la sinrazón³²² como expresión de una rebeldía total contra el sistema social impuesto y su materialización a través de un lenguaje lógico. La "ilógica razonada" adquiere un carácter más reflexivo ante el lenguaje y su relación con la realidad, la creación se convierte en una reflexión sobre el vacío que engendra y sobre el vacío que trata de ocultar, una reflexión sobre el lenguaje como constructor de realidades autónomas, que conlleva el germen de la propia destrucción creativa. En la poesía que se desarrolla dentro del "campo alógico", la capacidad fundadora de la palabra poética se entiende como una actitud celebratoria, el lenguaje, como un instrumento para crear realidades autónomas, cobra un sentido revolucionario por cuanto establece relaciones inéditas entre las palabras y en la realidad. "La ilógica razonada" supone una actitud más reflexiva y negadora, que aboca, en su continuo cuestionamiento de la actividad lingüística creadora, al silencio.

Si el auge del surrealismo, en su confluencia amalgamada con el espíritu experimental y con la conciencia vanguardista, llega a su punto culminante en torno a 1967-1968 y se convierte en esos años en emblema de la ruptura estética, lo cierto es que poco tiempo

después su influencia se irá paulatinamente negando, precisamente, en primer lugar, entre aquellos autores que lo habían impulsado a rasgo general³²³. En 1971, Leopoldo M^a. Panero se distancia de su obra anterior y declara: "*Carnaby Street* es novísimo, es surrealismo. Por eso estoy arrepentido del libro en este sentido". Y, haciendo extensiva su reflexión crítica a todo el grupo de poetas seleccionados por Castellet que participaban de la escritura del "campo alógico", declara:

Por todo ello rechazo mucho de la poesía, aunque parezca bien hecha, de los Novísimos. Es un tipo de poesía que no conduce a nada. (...) La raíz del problema es que si se escribe irreflexivamente, llega un momento en que no se tiene nada que decir de ese modo automático; el corazón se ha vaciado por completo³²⁴.

Y los poetas que se encontraban en la antología más distantes de la escritura surrealista hacían constar esta distancia. Así, Guillermo Carnero declarará el mismo año 1971: "Nunca he sido capaz de soportar a los poetas surrealistas"³²⁵. Y Félix de Azúa declarará reflexionando sobre su escritura poética en los primeros años setenta: "Quizá yo entonces me engañaba pensando que mis modelos eran Pound, Eliot o Gironde; en realidad, no es verdad. Mis modelos auténticos eran Mallarmé o Verlaine"³²⁶.

Cuando los poetas más jóvenes "comienzan a singularizarse y a decantarse hacia sus propias aventuras personales"³²⁷, el surrealismo, como emblema de la vanguardia, pierde su carácter cohesivo como estilo

rupturista para una generación que pretendía establecer una radical distancia con la poesía inmediatamente precedente. En 1974, con la celebración del cincuentenario de la aparición del surrealismo, diversas revistas dedicarán especial atención al movimiento "en estos momentos de renovada agitación vanguardista"³²⁸, en cambio las declaraciones de los poetas más jóvenes parecen negar la vigencia del movimiento, cuya influencia podía percibirse algunos años atrás, y tan sólo, entre éstos, Pere Gimferrer declarará: "La energía original surrealista ni ha declinado ni se ha interrumpido nunca"³²⁹. Vicente Molina-Foix, por su parte, negará la pervivencia del surrealismo: "el arte surrealista nos resulta hoy aburrido e ingenuo". Lo mismo que Félix de Azúa, quien declara: "Sólo mucho más tarde comprendí que la poesía surrealista me interesaba muy poco". O Leopoldo M^a. Panero: "Actualmente el surrealismo ya no me parece tan positivo, o mejor, más bien, tan negativo como entonces: el caos, a secas, no es peligroso"³³⁰. En definitiva, para 1974 el movimiento surrealista no era para aquellos jóvenes poetas que lo habían abanderado unos años atrás sino un grito de rebeldía, una invitación revolucionaria a la ruptura con la estética dominante. Pasado el furor rupturista, el surrealismo quedaba como la memoria de un gesto juvenil.

En un segundo estadio del discurso generacional, caracterizado por la reflexión y la autocrítica³³¹, el

lenguaje dejará de ser considerado en su capacidad fundadora de realidades autónomas y pasará de un modo u otro al primer plano de la creación literaria³³², para convertirse él mismo en objeto del acto creador. Es así como nace una etapa de continua depuración poética, en la que el lenguaje y el propio poema se establecen como objetos del poema, reflexionan sobre sí mismos. El texto poético se convierte entonces en metapoético³³³, al menos, a tres niveles distintos: como desenmascaramiento y rechazo del poder totalitario que se refleja en la manipulación del lenguaje por dicho poder; como afirmación de la autonomía del texto poético y de su incapacidad para expresar la realidad; y como crítica y reflexión del propio texto poético (también de la trayectoria del poeta) en su mismo desarrollo. Por otro lado, este proceso de depuración lingüística aboca, en una voluntad de concisión y síntesis absoluta³³⁴, al silencio, como escritura límite³³⁵, como reflexión sobre el vacío, que cuestiona en profundidad la capacidad expresiva del lenguaje³³⁶. Así, mientras el desarrollo del primer discurso fundado en el surrealismo había producido una *poética constructiva*, basada en la capacidad fundadora del lenguaje poético, este segundo discurso generacional, basado en la reflexión, producirá una *poética negadora*, una poética destructiva, que aboca, en su posiciones más extremas, o bien a la redundancia³³⁷, en un discurso metapoético que establece

al poema como objeto de sí mismo, o bien al silencio, en un discurso poético que se establece sobre el vacío.

Redundancia y construcción de un discurso que se establece sobre el vacío son rasgos complementarios de una misma concepción de la realidad y el arte, son, al mismo tiempo, caracteres fundamentales que enlazan el discurso poético de la generación del 68 con el discurso del Barroco³³⁸. No es extraño que, en la relación entre los autores barrocos y los simbolistas de fines del siglo XIX en la concepción de la creación artística³³⁹, Víctor Pozanco, que lleva a cabo su selección para *Nueve poetas del resurgimiento* cuando el proceso de reflexión se ha establecido en los poetas más jóvenes, perciba en los autores antologados en 1976 "un cierto neobarroquismo y un cierto neosimbolismo"³⁴⁰ que los distancian del discurso poético establecido en *Nueve novísimos*. Si una parte del discurso de la "nueva poesía", aquella que se había manifestado de modo más radical y rupturista, se había fundado en la estética surrealista, había "aprendido a mirar el mundo de la creación artística a través del surrealismo"³⁴¹, desaparecido el afán rupturista de los primeros años, este discurso se replegó en muchos autores hacia los límites de una poesía, también de corte irracional y fundada en "el rechazo del discurso lógico y contenidista"³⁴², de raíz neosimbolista³⁴³ que había estado presente en las manifestaciones generacionales desde el primer momento.

Sólo Julia Barella en los años ochenta empezará a constatar la desaparición del "irracionalismo como elemento medular en la concepción del poema"³⁴⁴ en los autores antologados por ella.

3º) *Algunos rasgos formales de la nueva poesía.*

La poesía española de la primera posguerra había estado caracterizada formalmente por la utilización de las estrofas y esquemas métricos más tradicionales. El uso del soneto y del endecasílabo como base rítmica, había sido lo más característico de una poesía que había pretendido entroncar con el Clasicismo³⁴⁵. Pero, paradójicamente, las reacciones contra este movimiento neoclásico³⁴⁶ se habían caracterizado en muchos casos por continuar las mismas estructuras formales de los poetas que criticaban. No es extraño, así, que la más joven promoción de poetas que comienzan a publicar en los años sesenta viera que, en la poesía dominante que le precedía, "una monótona alternancia de alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos ha constituido el manjar succulento ofrecido al lector de poesía"³⁴⁷. Y denunciara el excesivo apego a las formas tradicionales en los poetas precedentes: "Hasta hace poco, rima era sinónimo de poema, y no se era buen poeta si no se habían escrito varios cuartetos, redondillas, décimas y sonetos"³⁴⁸. En consecuencia, la joven poesía veía en la estética predominante que les precedía "una ciega continuidad de

los modos y de las maneras consideradas como clásicas"³⁴⁹, un formalismo clasicista que les había llevado a los poetas precedentes a abdicar "de toda posibilidad de investigación formal"³⁵⁰ amparados en unas formas poéticas tradicionales e inmutables.

En la voluntad de ruptura con la estética anterior que caracteriza el primer discurso generacional de la "nueva poesía", el distanciamiento de este clasicismo formal será resaltado por los diversos antólogos. Martín Pardo, que en su antología de 1967 apuntaba el estrofismo tradicional y el recurso a la rima como los rasgos formales más característicos de la poesía española de posguerra, señalará la renuncia de los jóvenes poetas a estos elementos tradicionales en favor de una expresión poética más libre:

Los poetas jóvenes (...) se han olvidado de ella (de la rima) porque han advertido que el pensamiento se siente atado, cohibido, ahogado, mediatizado por unas reglas que, si bien tuvieron su justificación en un momento determinado, hoy no tienen ninguna³⁵¹.

Por su parte, José M^a. Castellet apuntaba como característica general para los poetas seleccionados en *Nueve novísimos* su "despreocupación hacia las formas tradicionales" y señalaba: "la libertad formal es absoluta y, en líneas generales, no hay ninguna preocupación preceptiva"³⁵². Sin embargo esta libertad formal no era tan absoluta como cabría esperar y, si bien la mayor parte de los jóvenes poetas renunciaban a la

rima y a las formas estróficas tradicionales, no en todos ellos este *informalismo* se manifestaba con la misma intensidad y de forma semejante. El propio Castellet establecía una diferencia profunda entre los poetas por él seleccionados y distinguía dos grupos diferentes a este respecto:

Hay que señalar -como excepción- el ritmo verbal basado en la tradición métrica castellana empleado por Gimferrer, especialmente, y por Carnero. En cuanto a la consideración de lo que es o tiene que ser formalmente o gráficamente, casi, un poema, también la libertad es absoluta, como pueden demostrar ciertas "prosas" de los más jóvenes del grupo (Ana María Moix, Leopoldo María Panero, Vicente Molina-Foix)³⁵³.

La joven poesía representada en *Nueve novísimos* se debatía por lo tanto entre la libertad formal con ritmos versales tradicionales y las prosas poéticas como máxima expresión de esa libertad formal. Ahora bien, si en los poemas de Gimferrer predominaba el verso endecasílabo o alejandrino e incluso en su verso libre se sentían los ritmos heptasilábicos, la poesía de Guillermo Carnero mostraba semejante entronque con la tradición inmediata en su utilización de un verso libre con ritmos clásicos³⁵⁴. Pero los casos de Gimferrer y Carnero no eran la excepción en la joven poesía española. Lo mismo puede decirse de la poesía de Antonio Martínez Sarrión publicada hasta el momento de aparición de la antología, con un predominio absoluto del verso libre de base tradicional³⁵⁵, o de la poesía de Vázquez Montalbán.

Todos ellos parecían huir, como Antonio Colinas³⁵⁶, antologado en *Nueva poesía española*, de ese "verso libérrimo" que el poeta leonés había detectado en algunos autores precedentes: "Creyeron estos poetas haber hallado la ansiada panacea, cuando en realidad olvidaban valores tan ineludibles al poema como son el ritmo y la armonía"³⁵⁷. Y lo mismo podría decirse de la mayor parte de los poetas recogidos en *Espejo del amor y de la muerte*, donde, por ejemplo, el verso libre de Luis Alberto de Cuenca está apoyado en ritmos heptasilábicos (heptasílabos, alejandrinos, endecasílabos, etc.), en la elaboración de versículos con base tradicional³⁵⁸. En consecuencia, podría apuntarse para la joven poesía, como hacía en 1979 Rosa M^a. Pereda, la "firme defensa del verso libre", pero un verso libre que toma su base rítmica de la tradición versicular castellana:

La firme defensa del verso libre. A estas alturas, casi es impensable otro que no lo sea, aunque muchos de los jóvenes han usado metros tradicionales y casi todos sienten la poesía en endecasílabos blancos muchas veces³⁵⁹.

En consecuencia, la ruptura con las formas poéticas tradicionales resultaba, en la mayor parte de los "nuevos poetas", menos radical de lo que había supuesto Castellet, puesto que su verso libre estaba fundado sobre las bases rítmicas clásicas. Es más, si se tiene en cuenta el clasicismo formal³⁶⁰ de la poesía de Antonio Carvajal, podría decirse incluso que el presupuesto de la

"despreocupación hacia las formas tradicionales", expuesto por Castellet, aparecía negado por alguno de los "nuevos poetas". En su utilización del "verso libre", los jóvenes poetas a comienzos de la década de los setenta seguían el consejo dado a este respecto por T.S. Eliot, para quien

en el verso más "libre" debe esconderse entre bastidores alguna forma métrica elemental, para avanzar amenazadoramente cuando dormitamos y retirarse cuando nos despabilamos. Porque la libertad solo es libertad auténtica cuando tiene como telón de fondo una limitación artificial³⁶¹.

Si se tiene en cuenta la utilización del "verso libre" basado en ritmos tradicionales en Vicente Aleixandre y en la poesía surrealista española³⁶², o en mucha de la poesía desarraigada de posguerra³⁶³, o, en un sentido distinto y con la voluntad de dar un tono coloquial al verso, en Cernuda, Brines o Gil de Biedma³⁶⁴, o también en los poetas del grupo Cántico de Córdoba³⁶⁵, se comprueba que el verso libre, tal como lo utilizan los "nuevos poetas" se inscribe en una tradición inmediata en la poesía española, que su preocupación por los ritmos tradicionales es semejante a la que había guiado el verso libre moderno³⁶⁶ de sus predecesores, que, en definitiva, la despreocupación hacia las formas tradicionales es sólo aparente y que ese supuesto *informalismo* no supone una ruptura con la poesía precedente, sino, en su visión más coherente, una continuación de sus logros.

Cuando Julia Barella, en su antología de 1987, presente una nueva manifestación de la estética generacional, que se había venido fraguando desde años atrás y que ya José Luis García Martín había apuntado en 1980, fundamentará el cambio formal del nuevo discurso poético en una vuelta a las formas clásicas:

Una poesía que ha elegido, salvo excepciones, las formas clásicas para la expresión, que tiene sentido del ritmo y ha educado el oído. Los versos son, por lo general, endecasílabos o alejandrinos, y el poeta conoce los metros que maneja y, a la vez, demuestra tener una precisa concepción del poema, que presenta una cuidadosa arquitectura externa y un contenido bien delimitado³⁶⁷.

Esta vuelta a las formas clásicas sólo puede aparecer como un síntoma de una ruptura estética radical con el discurso generacional precedente a una mirada desatenta que no hubiera observado la continua utilización de formas métricas tradicionales en los "nuevos poetas" impulsados en los primeros años setenta, y el uso de bases rítmicas tradicionales en el esquema métrico de su "verso libre".

En cuanto a las prosas poéticas que Castellet señalaba en algunos de los poetas *novísimos* suponen, por un lado, una práctica poética entre los jóvenes poetas circunscrita a un espacio de tiempo muy limitado, mucho más limitado que el uso del verso libre con el que se relacionan, y, por otro, no suponen una ruptura con la tradición más inmediata, sino un enlace con una parte importante de ella. Las prosas poéticas que Leopoldo M^a.

Panero, Ana M^a. Moix, Vicente Molina Foix, Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena incluyen en *Nueve novísimos* y *Espejo del amor y de la muerte* están sustentadas en la mayor parte de los casos, como su verso libre, sobre bases rítmicas tradicionales dentro de la versificación castellana: heptasílabos, endecasílabos, eneasílabos y alejandrinos. Por otra parte, la utilización del poema en prosa tampoco era una novedad en la poesía española. Ya Cernuda, que lo había utilizado en su libro *Ocnos*³⁶⁸, había analizado la incidencia del poema en prosa en la obra de Bécquer³⁶⁹. El poema en prosa contaba con una profunda tradición en la literatura española³⁷⁰ y había sido uno de los modos de escritura más característicos de la literatura moderna³⁷¹. Precisamente, su vinculación con la escritura surrealista en la búsqueda de una forma poética libre para un expresión del yo que busca su libertad dio como resultado tres libros importantes: *La flor de California*, de José M^a. Hinojosa; *Oscuro dominio*, de Juan Larrea; y *Pasión de la tierra*, de Vicente Aleixandre. Es evidente que la utilización del poema en prosa que llevan a cabo los jóvenes poetas enlaza precisamente con esta tradición de la prosa poética surrealista³⁷² y que tiene bien presente en su realización las prosas de *Pasión de la tierra*. Si *Pasión de la tierra* suponía, en su "descubrimiento de las corrientes secretas de la conciencia"³⁷³, un entronque directo para los jóvenes poetas con el surrealismo, era

también un modelo en la formalización de su escritura³⁷⁴ a través de unas prosas poéticas que permitían el libre flujo del subconsciente.

El *collage*, en sus diversas manifestaciones, es una de las técnicas más ampliamente utilizadas por los "nuevos poetas", como señalará José M^a. Castellet en sus *Nueve novísimos*³⁷⁵, que procede de la escritura moderna. La definición de *collage* establece unos límites muy concretos para la utilización de dicha técnica en el texto poético: "Se hace un *collage* cuando lo añadido, lo pegado es algo que no fue escrito con fines estéticos"³⁷⁶. Por lo tanto, el *collage* implica una desviación y una voluntad esteticista: desviación por cuanto la parte integrada en el poema pertenece a otro ámbito de la realidad en el que desempeña otra función; voluntad esteticista por cuanto la parte integrada en el texto pasa a desempeñar una función estética, atribuyéndose los rasgos de la creación artística que le da cabida. En consecuencia, la técnica del *collage* supone una ruptura del sistema³⁷⁷, puesto que integra elementos que le son *habitualmente* ajenos y reordena el conjunto de relaciones y funciones que se establecen entre los diversos elementos en la creación literaria.

En la técnica del *collage*, el poeta toma una realidad pre-existente y la descontextualiza integrándola en un nuevo sistema de relaciones, y consecuentemente con diferente función. En este sentido, los elementos

utilizados en el *collage* adquieren en los textos de los jóvenes poetas una *función emblemática*. La existencia de un sistema semiológico secundario constituido por los elementos integrados en el *collage* permite llevar a cabo una expresión indirecta del yo poético³⁷⁸, a través de un sistema de realidades designadas que definen e identifican sin nombrar al yo en el poema. Este sentido, cobrará la técnica del *collage* en la poesía de Gimferrer, como él mismo apuntará en su poema "Celadas":

Dicen que Apollinaire escribía
reuniendo fragmentos de conversaciones
que oía en los cafés de Montmartre:
perspectivas cubistas,
como los recortes de periódico de Juan Gris,

celadas
cuando el fondo es más nítido que la figura
central,
en primer término, algo deformada, enteramente
reducida a ángulos y espirales³⁷⁹.

Con el *collage* se trataba de crear un "escenario" de referencias en el que delimitar el espacio de actuación de un yo poético ausente, al que dicha escenificación identificaría. El *collage*, por lo tanto, acentuaba el sentido de teatralidad del texto poético, el carácter representativo del poema³⁸⁰. Así lo expresaba Leopoldo M^a. Panero en palabras tomadas de Thomas de Quincey para su poética en *Nueve novísimos*:

El siguiente personaje que sale a escena soy
yo: dibuja ahora el escorzo de un comedor de opio
con su pequeño "recipiente de oro de la maléfica
droga" posado sobre una mesa cercana. En él puedes
poner un cuarto de láudano color rubí. Todo esto

junto a un texto de metafísica alemana justo al lado: mi cercana presencia estará así suficientemente demostrada³⁸¹.

Los objetos se encuentran así en representación del yo, y el poeta a través del *collage* trata de integrar las realidades de su mundo en el poema, trata de evocar una determinada *ambientación*, intenta, como en el caso de Vázquez Montalbán o Panero, "la consecución de efectos sincrónicos"³⁸², convoca y aúna en el poema distintas realidades.

Mediante la integración a través del *collage* de realidades externas al propio poema, el poeta intentaba establecer una relación entre la expresión literaria y la realidad circundante³⁸³, vincular la experiencia literaria a la experiencia cotidiana en una expresión simultánea de ambas. Sin embargo, la utilización en el texto de una realidad creada, pre-existente a la creación poética, su referencia a ella en categoría de emblema, de realidad autónoma con significado independiente, la elaboración del texto poético sobre un sistema semiológico de referencias secundarias, no viene paradójicamente sino a poner el acento sobre el carácter autónomo del texto poético y su incapacidad de conocer y representar la realidad exterior. En definitiva, sólo logra subrayar el carácter ficticio de la creación artística que se alza como única realidad posible a la que el texto poético puede acceder.

En su "efecto sincrónico", el collage tiene la capacidad de integrar realidades distanciadas espacial y temporalmente bajo un mismo ámbito, elimina las barreras diferenciadoras y pone en el espacio de existencia del poema realidades radicalmente dispares, que sólo confluyen unidas a través de la memoria del poeta. La memoria poética, en su intento de recrear una experiencia o un ambiente determinado, expone un mundo caótico a los ojos del lector, un mundo de referencias particular, un mundo integrado por realidades dispersas cuyos vínculos de unión han sido cuidadosamente elididos. De esta manera, la técnica del collage entronca directamente con aquellas otras técnicas que tratan de exponer el proceso creativo en su misma realización, con los modelos de escritura que intentan reflejar el libre fluir del pensamiento. Al pasar de una realidad a otra, de un referente a otro distinto en el poema sin ningún trámite, el texto elide los nexos lógicos y se aproxima a la escritura surrealista haciendo coincidir en un mismo espacio y tiempo distintos niveles de realidad.

Del mismo modo que el collage acentúa la teatralidad, el carácter representativo de la creación artística y la ocultación del yo, se manifiesta en la escritura poética mediante la integración de diversos discursos radicalmente diferentes³⁸⁴. De esta manera, la voz poética en sí, el tono característico que el poeta da a su discurso textual, se definirá por la ausencia de una

voz personal³⁸⁵, y su *modulación* vendrá definida por la determinada combinación de los diversos discursos que cada autor haga. Si el *collage* se caracteriza por la actualización de un referente o una realidad en un espacio distinto al que le pertenece, el primer discurso generacional de la "nueva poesía", definido en uno de sus aspectos por la presencia de la técnica del *collage*, se caracterizará por la actualización de un conjunto de discursos poéticos y artísticos diferentes; el modo de llevar a cabo esta actualización será lo que defina la *modulación* de la voz poética de un autor. Se trataba de crear una voz poética impersonal, que no denotara en ningún momento el yo que trataba de ocultarse en el poema. Es esa eliminación de la voz poética personal como algo característico de la escritura, mediante la ocultación tras un *collage* indiferenciado de discursos referidos, lo que se criticará en el primer discurso generacional de la nueva poesía³⁸⁶.

La técnica del *collage* comparte muchos rasgos con la utilización de la cita intertextual o con el préstamo literario inserto en un texto poético. En ambos casos, se trata de actualizar un discurso (o parte de un discurso) ajeno, una realidad pre-existente, insertándolo en un discurso presente. Por lo tanto, en ambos casos se lleva a cabo una descontextualización y se confirma el carácter autónomo y ficticio de la creación literaria. Sin embargo, en la cita intertextual y en el préstamo

literario, la *desviación* del material integrado en el texto no añade un sentido esteticista, que éste ya tenía en su primera elaboración, y por lo tanto no supone un cambio radical en su funcionalidad estética. Si mediante el *collage* hecho con elementos cuya primera función no era estética, el poeta pretendía lograr un acercamiento entre arte y vida que paradójicamente acentuaba el carácter autónomo, la cita intertextual y el préstamo literario supondrán "una forma de nostálgico entronque con la propia experiencia cultural"³⁸⁷, pretenderán la integración del texto en una tradición cultural precedente y, por lo tanto, remarcarán doblemente el carácter autónomo y ficticio de éste.

La cita intertextual y el préstamo literario no resultaban novedosos en el discurso poético de la joven generación, ya que contaban con una cierta tradición en la poesía española contemporánea y con un hito fundamental, entre otros destacables, en la poesía de posguerra en la figura de Blas de Otero³⁸⁸. El cambio que lleva a cabo la nueva poesía es, por lo tanto, un cambio de grado y un cambio de mundo de referencias. Si cuantitativamente las citas intertextuales se incrementan en muchos de los jóvenes poetas y se hacen de modo explícito, sus ojos se vuelven hacia una tradición no hispánica, sino internacional. Por otro lado, la integración en el texto poético de una frase hecha del lenguaje cotidiano o de su ruptura en algún punto, que

había llegado a convertirse en tópico expresivo de la lírica española de posguerra entre 1947 y 1962, comparte muchos de los rasgos definidores del *collage*³⁸⁹, con lo que la utilización de esta técnica en la joven poesía encuentra un claro precedente en la poesía inmediatamente anterior.

Pero el *collage* y el préstamo literario explícito fueron rasgos de un culturalismo externo que quería manifestar abiertamente su ruptura con la estética precedente y que caracterizaron el discurso poético generacional de la *ruptura*. A medida que los jóvenes poetas empiezan a decantarse hacia posturas más personales, en la elaboración de un discurso poético particular, ambos recursos serán sustituidos paulatinamente por una concepción más personal de la cultura. De esta manera, desaparecen prácticamente por completo el *collage* como técnica integradora de un material no explícitamente estético, en beneficio de un marco de referencias culturales específicas, de referentes creados con una voluntad estética. Por otro lado, los préstamos literarios explícitos, el culturalismo de cita externa, es sustituido, en una mayor asunción de una tradición cultural profunda, por un culturalismo de cita interna³⁹⁰. En consecuencia puede observarse en este aspecto una doble evolución: por un lado, eliminación de elementos no literario-culturales;

por otro lado, interiorización de los elementos culturales.

Cuando Julia Barella presente en 1987 una nueva manifestación de la estética generacional, que ya José Luis García Martín había señalado en su antología de 1980, cifrará la distancia del nuevo discurso estético con respecto al establecido en los primeros años setenta por la "nueva poesía" en uno de sus aspectos más característicos: la renuncia a la técnica del *collage*. "La técnica del *collage*, que obtuvo tanta fortuna en las artes desde el cubismo y el surrealismo, ha sido abandonada últimamente por los poetas españoles"³⁹¹.

Los poetas seleccionados

Aplicando criterios estrictamente generacionales³⁹², alrededor de cien poetas nacidos entre 1939 y 1953 son seleccionados en las dieciséis antologías que, con un criterio más amplio o más estrecho, se ocupan de la generación poética de 1968. Las selecciones abarcan la más amplia diversidad de tendencias estéticas, así como los diversos momentos evolutivos de cada una de ellas, desde la publicación de la *Antología de la joven poesía española*, de Enrique Martín Pardo, en 1967. A continuación doy la lista de las antologías así como las fechas de nacimiento de todos los poetas seleccionados en

ellas, no sólo de aquellos de entre los seleccionados que pertenecen a la generación del 68.

1º) Enrique Martín Pardo. *Antología de la joven poesía española*. Pájaro Cascabel. Madrid, 1967. Esta antología incluye a los siguientes autores: José Esteban (1930), Carlos Cardell (1936), Baltasar Espinosa (1937), Félix Grande (1937), Angel Pariente (1937), José Batlló (1939), Manuel García Isabal (1939), Manuel Vázquez Montalbán (1939), Lázaro Santana (1940), Enrique Uribe (1940), Agustín Delgado (1941), Diego Jesús Jiménez (1942), Zen Roca (1942), José María Álvarez (1942), Emilio Miró (1943), Antonio Hernández (1943), Eugenio Padorno (1943), José Luis Pernas (1943), Francisco J. Carrillo (1944), José María Guelbenzu (1944), Mauro Armiño (1944), Pedro L. Tedde de Lorca (1944), José Miguel Ullán (1944), Fernando Millán (1944), Pedro Gimferrer (1945), José Molero (1945), Constantino Bértolo (1946), Juan Soto Gutiérrez (1946).

2º) José María Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral Editores. Barcelona, 1970. Incluye a: Manuel Vázquez Montalbán (1939), Antonio Martínez Sarrión (1939), José María Álvarez (1942), Félix de Azúa (1944), Pedro Gimferrer (1945), Vicente Molina-Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947), Leopoldo María Panero (1948).

3º) Enrique Martín Pardo. *Nueva poesía española*. Scorpio. Madrid, 1970. Incluye a: Antonio Carvajal (1943), Pedro Gimferrer (1945), Antonio Colinas (1946), José Luis Jover (1946), Guillermo Carnero (1947), Jaime Siles (1951).

4º) Antonio Prieto. *Espejo del amor y de la muerte*. Bezoar. Madrid, 1971. Incluye a: Javier Lostalé (1943), Eduardo Calvo (1949), Luis Alberto de Cuenca (1950), Luis Antonio de Villena (1951), Ramón Mayrata (1952).

5º) José Batlló. *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Bardo. Barcelona, 1974. Incluye a: Antonio Martínez Sarrión (1939), Manuel Vázquez Montalbán (1939), Lázaro Santana (1940), José Elías (1941), Angel Fierro (1941), Enrique Morón (1942), Antonio Carvajal (1943), Joaquín Giménez-Arnau (1943), Eugenio Padorno (1943), Angel Sánchez (1943), Félix de Azúa (1944), José Miguel Ullán (1944), Pere Gimferrer (1945), Aníbal Núñez (1945), Antonio Colinas (1946), José Luis Jover (1946), Jenaro Talens (1946), Guillermo Carnero (1947), Jaime Siles (1951).

6º) Víctor Pozanco. *Nueve poetas del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1976. Incluye a: Manuel Benavides, Antonio L. Bouza (1934), Luis Izquierdo (1936), Cristina

Peri Rossi (1941), José Luis Giménez-Frontín (1943), Antonio Colinas (1946), José Santamaría (1950), Luis Suñén (1951), Jaime Siles (1951).

7º) Concepción García Moral y Rosa María Pereda. *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1979. Incluye a: Antonio Martínez Sarrión (1939), Jesús Munárriz (1940), José María Alvarez (1942), José Luis Giménez-Frontín (1943), Félix de Azúa (1944), José Miguel Ullán (1944), Pere Gimferrer (1945), Marcos Ricardo Barnatán (1946), Antonio Colinas (1946), Vicente Molina-Foix (1946), Jenaro Talens (1946), José Luis Jover (1946), Guillermo Carnero (1947), Leopoldo María Panero (1948), Luis Alberto de Cuenca (1950), Jaime Siles (1951), Luis Antonio de Villena (1951).

8º) Víctor Pozanco. *Segunda antología del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1980. Incluye a: Rosa Espada, Francisco del Pino (1940), Enrique Morón (1942), Javier Lostalé (1943), Manuel Quiroga Clérigo (1945), Isabel Abad (1947), María del Carmen Pallarés (1949), José Luis García Martín (1950), Diego Martínez Torrón (1950), César Antonio Molina (1952), Manuel Ruiz-Amezcuca (1952), Julio López (1954), José Lupiáñez (1955), Miguel Herráez (1957), Carmen Borja (1957).

9º) José Luis García Martín. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid, 1980. Incluye a: Justo Jorge Padrón (1943), Pedro J. de la Peña (1944), Carlos Clementson (1944), Francisco Bejarano (1945), Víctor Botas (1945), Miguel D'Ors (1946), Fernando Ortiz (1947), Eloy Sánchez Rosillo (1948), Manuel Neila (1950), José A. Ramírez Lozano (1950), Luis Antonio de Villena (1951), Abelardo Linares (1952), Andrés Sánchez Robayna (1952), José Gutiérrez (1955), Julio Alonso Llamazares (1955).

10º) Elena de Jongh Rossel. *Florilegium. Poesía última española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1952. Incluye a: Luis Alberto de Cuenca (1950), Jaime Siles (1951), Luis Antonio de Villena (1951), César Antonio Molina (1952), Vicente Presa (1952), Carlos Faraco (1952), Andrés Sánchez Robayna (1952), Vicente Sabido (1953), Antonio Enrique (1953), Juan Ignacio García Garzón (1954), José Lupiáñez (1955), Miguel Mas (1955), José Gutiérrez (1955), Julia Castillo (1956), Salvador López Becerra (1957).

11º) Julia Barella. *Después de la modernidad. (Poesía española en sus lenguas literarias)*. Anthropos. Barcelona, 1987. Incluye a: Francesc Parcerisas (1944), Valentí Puig (1949), Jaume Vallcorbaplana (1949), Luis Alberto de Cuenca (1950), Bernardo Atxaga (1951), Abelardo Linares (1952), Lorenzo Martín del Burgo (1952),

Julio Martínez Mesanza (1955), Pedro Casariego (1955), Lois S. Pereiro (1958), Felipe Benítez Reyes (1960).

12º) Mari Pepa Palomero. *Poetas del 70. (Antología de la poesía española contemporánea)*. Hiperión. Madrid, 1987. Incluye a: Antonio Martínez Sarrión (1939), Manuel Vázquez Montalbán (1939), Ramón Buenaventura (1940), Clara Janés (1940), Jesús Munárriz (1940), Lázaro Santana (1940), Agustín Delgado (1941), Cristina Peri Rossi (1941), José María Álvarez (1942), Ramón Irigoyen (1942), Juan Luis Panero (1942), Carlos Piera (1942), Antonio Carvajal (1943), Félix de Azúa (1944), Aníbal Núñez (1944), José Miguel Ullán (1944), Pere Gimferrer (1945), Mario Hernández (1945), Marcos Ricardo Barnatán (1946), Antonio Colinas (1946), Jenaro Talens (1946), Guillermo Carnero (1947), Leopoldo María Panero (1948), Luis Alberto de Cuenca (1950), Eduardo Hervás (1950), Ana Rossetti (1950), Jaime Siles (1951), Luis Antonio de Villena (1951).

Junto a estas doce antologías que recogen la poesía de la generación española de 1968 con un carácter generacional, pretendiendo ser muestra representativa en sus diversos momentos de la producción poética de esta generación, han de considerarse otras cuatro antologías³⁹³ que bien por circunscribirse explícitamente a un grupo de autores de una determinada tendencia muy

concreta, bien por incorporar a los jóvenes poetas de la generación del 68 en un número muy menor junto a otros de generaciones anteriores, bien por negar en su propia selección y justificación el carácter antológico del libro, han sido tan sólo tratadas esporádicamente en este estudio:

13º) *Doce poetas jóvenes españoles*. El Bardo. Barcelona, 1967. Incluye a: Manuel Betanzos Santos (1933), Jerónimo-Pablo González Martín (1933), Juan Orellana (1934), Alberto Barasoain (1935), Angel Pariente (1937), Rafael Ballesteros (1938), José Batlló (1939), Agustín Delgado (1941), José Elías (1941), Francisco J. Carrillo (1944), José María Guelbenzu (1944), Jorge Urrutia (1945).

14º) José Batlló. *Antología de la nueva poesía española*. El Bardo. Barcelona, 1968. Incluye a: Gloria Fuertes (1918), Angel González (1925), José Manuel Caballero Bonald (1926), Carlos Barral (1928), José Agustín Goytisolo (1928), Jaime Gil de Biedma (1929), José Angel Valente (1929), Eladio Cabañero (1930), Francisco Brines (1932), Claudio Rodríguez (1934), Joaquín Marco (1935), Rafael Soto Vergés (1936), Félix Grande (1937), Carlos Sahagún (1938), Manuel Vázquez Montalbán (1939), José Miguel Ullán (1944), Pedro Gimferrer (1945).

15º) Equipo Claraboya. (*Teoría y poemas*). El Bardo. Barcelona, 1971. Incluye a: Agustín Delgado (1941), Angel Fierro (1941), Luis Mateo Díez (1941), José Antonio Llamas (1941).

16º) Florencio Martínez Ruiz. *La nueva poesía española. Antología crítica*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1971. Incluye a: Angel González (1925), Angel Crespo (1926), José Manuel Caballero Bonald (1926), Carlos Barral (1928), José Angel Valente (1929), Jaime Gil de Biedma (1929), Manuel Mantero (1930), Eladio Cabañero (1930), Miguel Fernández (1931), Aquilino Duque (1931), Francisco Brines (1932), Mariano Roldán (1932), Claudio Rodríguez (1934), Manuel Ríos Ruiz, Angel García López (1935), Félix Grande (1937), Carlos Sahagún (1938), Manuel Vázquez Montalbán (1939), Diego Jesús Jiménez (1942), Antonio Hernández (1943), Antonio López Luna (1944), José Miguel Ullán (1944), Pedro Gimferrer (1945), Guillermo Carnero (1947).

De entre todos los autores seleccionados tan sólo una pequeña parte de ellos aparecen recogidos en dos o más de las antologías anotadas. Señalar las diversas apariciones de cada uno de estos autores en las antologías y agruparlos según el número de apariciones aportará una serie de datos interesantes para el estudio

de la generación poética, aunque no deben ser tenidos en cuenta de un modo absolutamente estricto, puesto que no es la evolución de la poesía de una generación lo que se evalúa, sino su representación en las antologías que se publican con un carácter generacional. En primer lugar, contabilizar el número de apariciones permitirá diferenciar aquellos poetas que son seleccionados más repetidamente de aquellos que son sólo seleccionados *accidentalmente* en algunas antologías, por representar el gusto de una muy determinada etapa de la generación, por representar un estilo concreto, etc. Consecuentemente, en segundo lugar, permitirá señalar cuáles han sido las manifestaciones poéticas que se han mantenido de un modo más constante en las preferencias de los antólogos. Por otro lado, también puede indicar la capacidad de un autor para adaptarse más adecuadamente a los gustos de la época, para hacer evolucionar su obra de acuerdo con la evolución del gusto general. Por último, contabilizar las diversas apariciones de los poetas en las diversas antologías permitirá, si no definir cuál ha sido el signo fundamental que ha caracterizado a la generación en su núcleo y distinguirlo de significaciones laterales, sí, al menos, teniendo en cuenta la distancia entre la poesía *real* de la generación y su *representación* en las antologías, definir cuál ha sido el signo estético que ha caracterizado más efectivamente las selecciones antológicas.

a) Pere Gimferrer es el poeta cuya obra ha sido más veces seleccionada (un total de ocho veces) en las diversas antologías poéticas aparecidas desde 1967. El eco que tuvieron sus primeras creaciones en el mundo poético español, con la concesión del Premio Nacional de Literatura por *Arde el mar*, se manifestó en su pronta inclusión en las primeras antologías de poesía joven que se publican en el segundo lustro de los años sesenta: *Antología de la joven poesía española* (1967) y *Antología de la nueva poesía española* (1968). La importancia que cobra su obra antes de 1970, en que decide escribir en catalán, se transluce en su inclusión en dos de las tres antologías poéticas que en 1970-1971 contribuyen al lanzamiento de la "nueva poesía": *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) y *Nueva poesía española* (1970). A lo largo de los años setenta su obra es recogida en otras tres antologías: *La nueva poesía española* (1971), *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974) y *Joven poesía española* (1979). En los años ochenta su poesía es antologada en *Poetas de los 70*. Es decir, la poesía de Gimferrer ha sido seleccionada en casi todas las antologías que se han planteado con un carácter general y generacional; tan sólo ha sido excluido de aquellas selecciones que bien se constituían en respuesta directa a la antología *Nueve novísimos* y a la estética promulgada desde ella (*Equipo Claraboya, Nueve poetas del*

resurgimiento, Segunda antología del resurgimiento, Después de la modernidad), bien incluían algún criterio que por edad (*Florilegium*) o por fecha de publicación (*Las voces y los ecos*) excluían al poeta catalán, bien suponían el lanzamiento de una estética paralela a la emblematicada en su obra pero desde una perspectiva diferente (*Espejo del amor y de la muerte*). La vigencia de su poesía a través de las antologías se centra principalmente en el segundo lustro de la década del sesenta y en los primeros años setenta. El cambio de su lengua de escritura en 1970 conlleva un cambio de ámbito lingüístico y un decrecimiento de la influencia de su obra en el ámbito poético castellano.

b) Manuel Vázquez Montalbán, José Miguel Ullán, Guillermo Carnero y Jaime Siles son seleccionados en seis de las antologías publicadas desde 1967. Los casos de Manuel Vázquez Montalbán y de José Miguel Ullán muestran cierto paralelismo en las selecciones antológicas. El éxito temprano que alcanzan con sus primeros libros de poemas en el segundo lustro de los años sesenta les lleva a ser incluidos, como en el caso de Pere Gimferrer, en las primeras antologías de poesía joven que se publican en 1967 y 1968. Sin embargo el éxito de sus obras entre los antólogos decae en los primeros años setenta y la radicalidad de sus posturas estéticas les excluye de algunas de las antologías que lanzan la "nueva poesía" en

1970-1971 (*Nueva poesía española* en el caso de Vázquez Montalbán, y esta antología y *Nueve novísimos* en el caso de Ullán). Sus obras sólo son recogidas posteriormente en las antologías de carácter muy general con una amplia nómina de autores y una voluntad en un modo u otro historiadora: *Poetas españoles poscontemporáneos*, *Joven poesía española* (donde Vázquez Montalbán no es antologado) y *Poetas de los 70*.

Los casos de Guillermo Carnero y Jaime Siles son distintos. El relativo retraso y la escasa difusión de sus primeros poemas impiden que sus obras aparezcan antologadas en las antologías del segundo lustro de los años sesenta y sólo las selecciones que se publican en 1970-1971 con la voluntad de lanzar un nuevo tipo de poesía los incorporan por primera vez. La importancia que adquiere la poesía de Carnero en torno a 1970-1971, con la reedición de su primer libro y la publicación de *El sueño de Escipión* hace que su obra sea seleccionada en *Nueve novísimos*, *Nueva poesía española* y *La nueva poesía española*, siendo posteriormente incluido en todas aquellas antologías llevadas a cabo con un carácter más o menos general. Por su parte, la obra de Siles, que, hasta la aparición de *Canon* (1973), sólo se extiende a dos *plaquettes*, es antologada por primera vez en *Nueva poesía española*. La publicación de *Canon*, su primer libro en un sentido estricto, le lleva a ser incluido en *Poetas españoles poscontemporáneos* y *Nueve poetas del*

resurgimiento. Su obra poética, que se consolida en el segundo lustro de los años setenta y en los primeros años ochenta principalmente, ha sido regularmente seleccionada no sólo por las antologías de carácter general (*Joven poesía española* o *Poetas de los 70*), sino también por las que han pretendido establecer un vínculo entre los poetas más jóvenes de la generación del 68 y los autores de la siguiente promoción (*Florilegium*).

c) Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena son seleccionados en cinco de las antologías poéticas comentadas. La aparición de sus primeras obras entre 1969 y 1971 impide que estos tres poetas sean incluidos en las antologías que en los años sesenta presentan a los nuevos autores. Sus obras son recogidas por primera vez en las selecciones que en 1970-1971 impulsan la "nueva poesía": Antonio Colinas es antologado en *Nueva poesía española*, mientras que Villena y Cuenca son seleccionados por Antonio Prieto en *Espejo del amor y de la muerte*. De mayor edad que los otros dos poetas, Colinas manifiesta una más temprana madurez en sus creaciones durante los años setenta, y la concesión del Premio de la Crítica a su *Sepulcro en Tarquinia* (1975) le asegura un puesto en las principales antologías de la década: *Poetas españoles poscontemporáneos*, *Nueve poetas del resurgimiento* y *Joven poesía española*. En los años ochenta su obra es antologada en *Poetas de los 70*.

Tanto Cuenca como Villena comienzan a dar sus obras más personales en la segunda mitad de los años setenta y en consecuencia no son incluidos, desde su presentación en *Espejo del amor y de la muerte*, en ninguna de las antologías posteriores hasta su selección para *Joven poesía española*. Durante los años ochenta su poesía adquiere verdadero relieve como enlace con los más jóvenes creadores de la siguiente generación y su obra es incluida en aquellas antologías que tratan de establecer un vínculo entre algunas de las líneas estéticas seguidas por los autores más jóvenes de la generación del 68 y los poetas más jóvenes: poemas de ambos se recogen en *Florilegium*, mientras que la obra de Villena es recogida en *Las voces y los ecos* y la de Cuenca en *Después de la modernidad*. Posteriormente su poesía ha sido atendida en *Poetas de los 70*.

d) Antonio Martínez Sarrión, Agustín Delgado, José María Álvarez y Félix de Azúa son seleccionados en cuatro de las antologías aparecidas desde 1967. La selección de las obras de Martínez Sarrión y Félix de Azúa sigue un camino paralelo en las antologías. Las primeras obras de ambos datan de 1967 y 1968 respectivamente, lo que les impide aparecer en las antologías que se publican en los años sesenta. Para 1972 ambos tienen una obra poética consolidada a través de varios libros, lo que permite que, lanzados por José M^a. Castellet en *Nueve novísimos*,

sean recogidos en *Poetas españoles poscontemporáneos*. Tras un período de silencio poético, sus obras cobran nuevo auge en los últimos años setenta y son antologados en *Joven poesía española* y *Poetas de los 70*.

Tanto Agustín Delgado como José María Álvarez se iniciaron como poetas en los primeros años sesenta en las derivaciones de la estética social y la pronta publicación y distribución de sus obras les permitió ser seleccionados en 1967 en *Antología de la joven poesía española*. El mismo año de la aparición de la primera antología realizada por Enrique Martín Pardo, Agustín Delgado es incluido en *Doce poetas jóvenes*. El cambio estético radical que lleva a cabo Álvarez en su poesía en la segunda mitad de los años sesenta hace que Castellet lo seleccione para *Nueve novísimos*, antes de que se publique por primera vez su *Museo de Cera*. Junto a los miembros de la revista *Claraboya*, que codirigiera, Agustín Delgado lanza en la antología *Equipo Claraboya. Teoría y poemas* (1971) una respuesta estética a la antología de Castellet. La obra de Álvarez es antologada en 1979 por *Joven poesía española* y ambos poetas son recogidos en *Poetas de los 70*.

e) Lázaro Santana, Antonio Carvajal, José Luis Jover, Jenaro Talens y Leopoldo María Panero son antologados tres veces. Estos cinco poetas, pese a la relativa disparidad de sus estéticas, se caracterizan por

consolidar en torno a los primeros años setenta una obra importante que les permite ser seleccionados, con la excepción de Leopoldo María Panero, en la primera antología que, tras el intento de ruptura poética de 1970-1971, trata de ampliar los límites establecidos por la "nueva estética": *Poetas españoles poscoterporáneos*. El temprano inicio en la poesía de Lázaro Santana le hizo ser incluido por Enrique Martín Pardo en su *Antología de la joven poesía española* de 1967. Por su parte, José Luis Jover y Antonio Carvajal son antologados por primera vez en *Nueva poesía española*, mientras que la poesía de Leopoldo María Panero es recogida en *Nueve novísimos*. A excepción de Panero, estos poetas y Jenaro Talens son antologados por José Battló en 1974 en *Poetas españoles poscoterporáneos*, con el ánimo de dar una amplia muestra de la poesía joven, en su variedad de tendencias, en torno a los primeros años setenta. Posteriormente, Talens, Jover y Panero son seleccionados en *Joven poesía española*, antología en la que, con un cierto carácter general, se intenta dar cabida a la estética novísima ampliada. Excepto José Luis Jover, que abandona prácticamente la poesía en los primeros años ochenta, estos dos poetas junto a Santana y Carvajal son antologados en *Poetas de los 70* en un intento de añadir, sobre todo a través de la inclusión de los dos últimos, un mayor registro antológico de tendencias dentro de la generación.

f) Un total de veinte poetas de la generación del 68 son seleccionados en dos de las antologías publicadas desde 1967. Explicar las causas que llevan a la inclusión de cada uno de ellos en esas antologías es algo excesivamente complejo y que parece a todas luces inútil. En cambio, sí pueden diferenciarse algunas justificaciones que permiten explicar la inclusión de algunos poetas en varias de estas antologías. En algunos casos, la importancia de algunos autores en un determinado momento de la evolución generacional les hizo aparecer como imprescindibles en ciertas antologías, sin embargo su posterior abandono de la escritura poética, el descenso de la calidad de sus obras, la distanciación en la publicación de sus libros, etc. les han hecho caer en un cierto olvido antológico. Así, por ejemplo, un grupo de autores cobran cierta notoriedad en torno a la mitad de los años sesenta y son incluidos en alguna de las antologías que se publican en 1967-1968; tal es el caso de José M^a. Guelbenzu, José Batlló y Francisco J. Carrillo, que son incluidos en *Antología de la joven poesía española* y en *Doce poetas jóvenes*. En otros casos, la calidad de las obras de algunos de los autores hizo que el eco de sus obras trascendiera más allá del núcleo de los años de publicación de éstas (o de sus primeros libros) en los años sesenta y fueran antologados en alguna de las selecciones de los primeros años setenta;

tal es el caso de Diego Jesús Jiménez y Antonio Hernández, antologados en la *Antología de la joven poesía española* (1967) y en *La nueva poesía española* (1971), o el caso de Eugenio Padorno (*Antología de la joven poesía española y Poetas españoles poscontemporáneos*), José Elías (*Doce poetas jóvenes y Poetas españoles poscontemporáneos*) y Angel Fierro (*Equipo Claraboya y Poetas españoles poscontemporáneos*). En otros casos, la juventud de algunos autores hizo que sus obras más personales y características se publicaran en torno a los últimos años setenta y que, por lo tanto, su repercusión apareciera en las antologías publicadas en los primeros años ochenta; tal es el caso de Andrés Sánchez Robayna (*La voces y los ecos y Florilegium*), César Antonio Molina (*Segunda antología del resurgimiento y Florilegium*) o Abelardo Linares (*Las voces y los ecos y Después de la modernidad*). En algunos casos, alguna de las antologías con carácter más general ha tratado de recuperar algún nombre incluido en antologías anteriores que había quedado relativamente olvidado; tal es el caso de Aníbal Núñez, incluido en *Poetas españoles poscontemporáneos*, y Cristina Peri Rossi, seleccionada en *Nueve poetas del resurgimiento*, cuya obra es recuperada por *Poetas de los 70*. Creo que una intención semejante es la que guía a Víctor Pozanco al seleccionar en su *Segunda antología del resurgimiento* a Javier Lostalé (*Espejo del amor y de la muerte*) y a Enrique Morón (*Poetas españoles*

poscontemporáneos). La voluntad de antologar a aquellos poetas representativos de una línea estética derivada de la corriente novísima lleva a incluir a Vicente Molina Foix (*Nueve novísimos*) y a José Luis Giménez Frontín (*Nueve poetas del resurgimiento*) en *Joven poesía española*. Las inclusiones de Marcos Ricardo Barnatán y Jesús Munárriz, ambos antologados por primera vez en *Joven poesía española*, en *Poetas de los 70* indica una cierta relación de continuidad estética entre ambas antologías.

g) Alrededor de sesenta poetas son seleccionados tan sólo una vez en las antologías señaladas.

Se puede, por lo tanto, señalar, a través de las antologías, un núcleo poético de autores representativos de las selecciones poéticas llevadas a cabo desde 1967 y que, en cierto modo, salvando la distancia existente entre la *realidad* poética y su *representación* en las antologías, puede resultar representativo de la poesía elaborada por la generación del 68 a través de sus diversas etapas evolutivas y de la tendencia o tendencias dominantes entre los poetas en los diversos períodos. El carácter de representatividad mantendrá evidentemente una relación directa con el número de apariciones de cada poeta en las antologías y señalará en valores absolutos la importancia de la obra de un poeta en la evolución

general de la generación. Pero también el número absoluto de apariciones en las antologías habrá de relacionarse con el momento de publicación de la antología y con la frecuencia absoluta de la aparición de antologías de "nueva o joven poesía" en ese determinado momento. Así, por ejemplo, en el período de cinco años que transcurre entre 1967 y 1971 se publican nada menos que ocho de las dieciséis antologías que se han estudiado, casi a una media de dos antologías por año, mientras que en un período de tiempo semejante, entre 1972 y 1976, tan sólo se publican dos antologías poéticas generacionales. En consecuencia, aquellos poetas jóvenes que se dan a conocer y cuya obra obtiene cierto eco antes de 1967 o en el período 1967-1971, tendrán una mayor probabilidad de ser incluidos en alguna de las antologías de poesía joven que se publican en ese período, que aquellos que publiquen por primera vez entre 1972 y 1976. A su vez, aquel poeta que haya publicado antes de 1967 o en el período 1967-1971 tendrá también la posibilidad de ser incluido en las antologías posteriores, lo que evidentemente a la inversa no es posible en los poetas que se dan a conocer más tarde. En consecuencia, estas objeciones, y muchas otras que podrían anotarse, obligan a ser cautos en la consideración de los datos desprendidos de la contabilización de las apariciones de los diversos poetas en las distintas antologías.

No obstante, pese a estas objeciones, que han de tenerse en cuenta a la hora de interpretar en valores absolutos los datos anteriores, se puede otorgar, según la perspectiva que se adopte, un carácter de máxima representatividad o de máxima dominancia estética a la poesía escrita por los autores incluidos en los dos primeros grupos diferenciados: Gimferrer, Vázquez Montalbán, Ullán, Carnero y Siles. Un carácter de representatividad o de dominancia estética media tendrán las obras de Colinas, Cuenca, Villena, Delgado, Martínez Sarrión, Azúa y Alvarez. Por último, los poetas incluidos en los grupos e) y f) vienen a representar corrientes poéticas laterales con respecto a la tendencia estética dominante en las antologías, representan líneas estéticas más o menos divergentes que en algún modo pueden enlazar con las estéticas dominantes anteriores o también con la poesía de la generación siguiente. En cierto modo, las líneas poéticas representadas por los poetas incluidos en esos dos grupos completan un panorama poético más complejo que el que determinan en las antologías los poetas incluidos en los grupos precedentes.

Los datos aportados por las antologías poéticas en la selección de los autores permiten establecer otra conclusión interesante si se observa la fecha de nacimiento de los poetas seleccionados. Ya José M^a. Castellet distinguía en *Nueve novísimos* dos grupos diferenciados según la fecha de nacimiento de sus

componentes, cuya diferencia de edad comportaba una distinción importante en su práctica poética:

Los *seniors* son, evidentemente, los poetas cronológicamente mayores, pero también aquellos en quienes la "ruptura" se produce, en cierto modo, a partir de los supuestos anteriores: ellos son los que sufren realmente la "pesadilla estética" y los que, de un modo u otro, se han visto obligados a plantearse la elaboración teórica de la ruptura. (...) Los poetas de la *coqueluche* aparecen en escena como si en cierto modo llegaran para descubrirnos, precisamente, la poesía³⁹⁴.

En consecuencia, los *seniors* de *Nueve novísimos*, y junto a ellos los poetas de una edad semejante en el mismo momento histórico, llevan a cabo el cambio estético de la nueva generación partiendo de los presupuestos promulgados por la generación anterior y, en cierto modo, como toda evolución, continuándolos y negándolos al mismo tiempo. Como ya apunté, el cambio estético propuesto por Castellet en su antología tiene un paso intermedio en los *seniors*, en quienes se manifiesta como mera evolución. En este sentido, no es extraño que algunas de las antologías poéticas publicadas entre 1967 y 1971 incluyan a poetas de las dos generaciones indistintamente; tal es el caso de *Antología de la joven poesía española*, *Doce jóvenes poetas españoles*, *Antología de la nueva poesía española* o *La nueva poesía española*.

Si los poetas mayores de la generación enlazan con los presupuestos estéticos de los autores de la generación precedente, un proceso paralelo se observa entre los autores más jóvenes, que enlazan con los poetas

de la generación siguiente. Así, por ejemplo, Elena de Jongh Rossel señala a este respecto:

No hay, pues, una ruptura tajante con lo inmediatamente anterior. Poetas como Villena, Cuenca y Siles representan, a mi juicio, la transición hacia una nueva expresión poética, constituyendo un puente entre la "generación del 68" y la nueva promoción "intimista", "vitalista" o, si se quiere, "de 1975"³⁹⁵.

Y una visión semejante de la poesía de los autores más jóvenes de la generación del 68 presentan las antologías *Las voces y los ecos* y *Después de la modernidad*, que incluyen a estos autores junto a poetas de la generación más joven.

Así pues, si los poetas mayores de la generación del 68 recogidos en las antologías estudiadas muestran un enlace evidente con la generación precedente, los poetas más jóvenes evidencian un enlace con la generación siguiente. Este hecho permite diferenciar al menos tres grupos de poetas dentro de la generación representada en las antologías estudiadas, que no pretenderá negar en ningún momento la *dinamicidad* propia de los autores a lo largo de la evolución temporal. Los quince años que constituyen la "zona de fechas" de nacimiento de la generación³⁹⁶, entre 1939 y 1953, pueden dividirse, así, en tres estratos diferentes, de los cuales el primero y el último tendrán una duración aproximada de cuatro años, mientras que el grupo central o núcleo de la generación, por tal razón, abarcará un plazo doble al de los

extremos. En torno a la fecha central de nacimiento de la generación del 68, 1946³⁹⁷, podrán establecerse estos tres estratos fundamentales que la componen, paralelamente a los que, como se ha visto, establecen las antologías poéticas:

1º grupo. Los nacidos entre 1939-1942. En ellos se da un enlace con la generación precedente, con los que, aun materializando un cambio efectivo, mantienen ciertas vinculaciones. Llevan a cabo la fundamentación de las bases del cambio que realizará el núcleo de su misma generación y en esa fundamentación coinciden con el grupo natalicio más joven de la generación precedente. Por su fecha de nacimiento, estos poetas maduran poéticamente antes que los más jóvenes y sus obras son recogidas en las primeras antologías generacionales como representativas de un cambio estético que se anuncia. Algunos de los poetas seleccionados en las antologías estudiadas que forman parte de este grupo son: Antonio Martínez Sarrión (1939), Manuel Vázquez Montalbán (1939), José Batlló (1939), Lázaro Santana (1940), Jesús Munárriz (1940), Agustín Delgado (1941), José Elías (1941), Crsitina Peri Rossi (1941), Angel Fierro (1941), Enrique Morón (1942), José María Alvarez (1942), Eugenio Padorno (1942) y Diego Jesús Jiménez (1942).

2º grupo. *Los nacidos entre 1943-1949.* Nacidos tres años antes y tres después de la fecha natalicia central de la generación, forman el núcleo de ésta. En ellos se dan *más puras* las características generacionales, pues el cambio estético ya se ha realizado cuando ellos entran en la escena del panorama literario e ignoran conscientemente el sistema generacional anterior. Ellos llevan a cabo la innovación sobre el mundo que les ha tocado vivir. Su convivencia estética y formativa con la generación que ejerce su predominio en el momento de su aparición es prácticamente nula, puesto que su obra arranca ya de presupuestos nuevos. Algunos de los poetas seleccionados en las antologías estudiadas que forman parte de este grupo generacional son: Antonio Carvajal (1943), Javier Lostalé (1943), Antonio Hernández (1943), Félix de Azúa (1944), José Mª. Guelbenzu (1944), Francisco J. Carrillo (1944), Aníbal Núñez (1944), José Miguel Ullán (1944), Pere Gimferrer (1945), Antonio Colinas (1946), Marcos Ricardo Barnatán (1946), Jenaro Talens (1946), José Luis Jover (1946), José Luis Giménez Frontín (1946), Vicente Molina Foix (1946), Guillermo Carnero (1947) y Leopoldo Mª. Panero (1948).

3º grupo. *Los nacidos entre 1950-1953.* En ellos, el cambio que ha consagrado el núcleo central empieza a mostrarse como constante, de una forma cada vez más alambicada, que anuncia el nuevo cambio que llevará a

cabo la siguiente generación. El desarrollo de la generación que ejercía su predominio cuando hizo su aparición la suya propia queda lo suficientemente lejano como para considerar su referencia más próxima en el núcleo central de su propia generación. Sus primeras obras se manifiestan como una continuación epigonal de los logros alcanzados por el núcleo de su propia generación, para posteriormente adelantar parcialmente el cambio estético que realizará la generación siguiente y enlazar con el grupo mayor de ésta. Algunos de los poetas seleccionados en las antologías estudiadas que forman parte de este grupo son: Luis Alberto de Cuenca (1950), Jaime Siles (1951), Luis Antonio de Villena (1951), César Antonio Molina (1952), Abelardo Linares (1952) y Andrés Sánchez Robayna (1952).

Evidentemente cada uno de estos grupos de edad diferenciados dentro de la generación en las antologías evolucionará con un cierto carácter independiente, y lo mismo cada poeta incluido en los diversos grupos, que permitirá llevar a cabo una obra personal y cambiante. Una generación es un todo *dinámico*, en continuo cambio y movimiento, aunque dentro de unos ejes y unas coordenadas amplias. Suponer que la fecha de nacimiento puede determinar estrictamente el signo de la obra de un autor resultaría absurdo, pero negarlo rotundamente significaría negar el tiempo. Así, si bien estos

distintos grupos de edad dentro de la generación del 68, que las selecciones antológicas permiten diferenciar, pueden apuntar las coordenadas generales en que se desarrollarán las obras poéticas de los autores incluidos en ellos, la evolución temporal, el cambio impuesto por el tiempo, determinará el continuo cambio de la estética característica de sus creaciones.

Las páginas que anteceden han intentado señalar precisamente esta evolución estética en los autores y en la generación en su conjunto a través de las interpretaciones llevadas a cabo por los antólogos en sus estudios preliminares y en sus selecciones, y por los poetas en la exposición de sus consideraciones teóricas sobre su propia obra. Las antologías se han resuelto como un instrumento fundamental para revisar el cambio generacional a través de las puntuales incisiones que llevan a cabo en la evolución general de la poesía en un determinado momento. Si, por un lado, detienen el tiempo y analizan el panorama precedente, por otro, sirven de muestra ejemplar para el investigador, que encuentra en ellas la visión de un determinado período desde la perspectiva que ese período impone. En cierto modo, las antologías estudiadas analizan un momento de la joven poesía española, lo interpretan, y en su interpretación establecen un cambio que condiciona el futuro desarrollo de esa poesía. Así, las antologías cobran para el investigador un doble papel fundamental: como documento

histórico y como interpretación historiográfica. Atender a ese doble cariz de las selecciones antológicas con carácter generacional que se ocupan de la generación poética de 1968, ha sido la intención de las páginas que anteceden.

Notas al texto

1 Talens, Jenaro. "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970" en *Revista de Occidente*, nº 101 (octubre de 1989); pág. 117.

2 *Ibidem*; pág. 118.

3 Prat, Ignacio. "La página negra. (Notas para el final de una década)" en *Poesía*, nº 15 (verano de 1982); pág. 119.

4 Río, Angel del. *Historia de la Literatura Española*. Bruquera. Barcelona, 1985; vol. II, pág. 50.

5 Carnero, Guillermo. "Poética" en Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa María. *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1985 (primera edición de 1979); pág. 308.

6 Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 10.

7 *Ibidem*; pág. 10.

8 Martí, Doménec. "Poesía en lata para novísimos y posnovísimos: Caos, mezcolanza y patriotismo de las antologías" en *Leer*, nº 8 (abril-junio de 1987); pág. 29.

9 Diego, Gerardo. *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Taurus. Madrid, 1959.

10 García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid, 1980; pág. 33-45.

11 Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano" en *Revista de Occidente*, nº 23 (abril de 1983); pág. 50-52.

12 Palomero, Mari Pepa. *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. Hiperión. Madrid, 1987; pág. 11-19.

13 *Doce jóvenes poetas españoles*. El Bardo. Barcelona, 1967; contracubierta.

- 14 Palomero, M.P. *Op. cit.*; pág. 12.
- 15 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 119.
- 16 Carnero, Guillermo. "Poesía de posguerra en lengua castellana" en *Poesía*, n° 2 (agosto-septiembre de 1978); pág. 89.
- 17 García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 40.
- 18 Prat, I. *Op. cit.*; pág. 119.
- 19 Palomero, M.P. *Op. cit.*; pág. 17.
- 20 Voric, Osvaldo. "Mirada panorámica sobre diez años de nueva poesía española" en *La moneda de hierro. (Extremos a que ha llegado la poesía)*, n° 3-4 (invierno-primavera-estío de 1980); pág. 58.
- 21 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 120-121.
- 22 García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 41.
- 23 García Martín, José Luis. "Nuevo viaje del Parnaso o la sucesión de los novísimos" en *Camp de l'arpa*, n° 86 (abril de 1981); pág. 42.
- 24 Villena, Luis Antonio de. *Postnovísimos*. Visor. Madrid, 1986.
- 25 Palomero, M.P. *Op. cit.*; pág. 19.
- 26 Barella, Julia. "Sobre la poesía de los 70" en *Insula*, n° 498 (mayo de 1988); pág. 10.
- 27 Martín Pardo, Enrique. "Prólogo" en *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Hiperión. Madrid, 1990; pág. 94.
- 28 Siles, Jaime. "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 10. Vid. González, Angel. "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 3 (agosto-septiembre de 1980); pág. 6.
- 29 Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971; pág. 36-37.
- 30 Martín Pardo, Enrique. *Antología de la joven poesía española*. Pájaro Cascabel. Madrid, 1967; pág. 12. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.
- 31 Batlló, José. *Antología de la nueva poesía española*. Lumen. Barcelona 1977 (1ª edición de 1968); pág. XIV.

32 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.

33 Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1984; vol 6/2, pág. 437.

34 Batlló, J. *Op. cit.*; pág. XV-XVI.

35 Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 11-12. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

36 Munárriz, Jesús. "Entrevista con José María Álvarez" en Álvarez, José María. *87 poemas*. Helios. Madrid, 1971; pág. 11-12.

37 Castellet, José María. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix-Barral. Barcelona, 1960; pág. 100-105.

38 Carnero, Guillermo. "Poesía de posguerra en lengua castellana"; pág. 89.

39 Véanse las declaraciones de Guillermo Carnero en el "Coloquio" en *El estado de las poesías*. Monografías de Los Cuadernos del Norte. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 23.

40 Vid. Asensi Pérez, Manuel. *Para una teoría de la lectura. Propuesta crítico-metodológica a partir de la generación "Novísima" española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*. (Tesis doctoral). Departamento de Teoría del Lenguaje. Facultad de Filología. Universidad de Valencia. Valencia, 1985-1986; pág. 198-212.

41 Denomino aquí *estilo novísimo* el archi-estilo derivado del conjunto de estilos diferenetes que manifiestan los autores recogidos en la antología *Nueve novísimos*.

42 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 19.

43 Vignola, Beniamino. "La manía de Venecia y las letras españolas. (Diez años de novísimos)" en *Camp de l'arpa*, nº 86 (abril de 1981); pág. 38.

44 Grande, Félix. "Poetas novísimos, vieja confusión" en *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Taurus, Madrid, 1970; pág. 100.

45 Chamorro Gay, Julián. "Reseña de *Nueve novísimos poetas españoles*" en *Alamo*, mayo-agosto de 1970.

46 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 19.

- 47 Prat, Ignacio. *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*. Edit. Don Quijote. Granada, 1982; pág. 9-10. Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Reseña de Nueve novísimos poetas españoles" en *La Vanguardia*, 12-XI-1970.
- 48 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 20.
- 49 Martín Pardo, E. *Antología de la joven...*; pág. 15.
- 50 *Ibidem*; pág. 14.
- 51 La antología de Martín Pardo viene a poner en duda, por ejemplo, la importancia de los *mass-media* en la formación de los nuevos poetas, que resultaba fundamental desde la perspectiva de Castellet.
- 52 Martín Pardo, E. *Nueva poesía española...*; pág. 14. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.
- 53 Eliot, T.S. "Hamlet" en *Selected essays*. Faber and Faber. London, 1941; pág. 145.
- 54 Carnero, Guillermo. "Poética" en Martín Pardo, E. *Nueva poesía española...*; pág. 63.
- 55 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.
- 56 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 54.
- 57 *Ibidem*; pág. 35.
- 58 Prat, I. "La página negra"; pág. 119.
- 59 Romero, Vicente. "Entrevista a Enrique Martín Pardo" en *Pueblo*, 16-XII-1970; pág. 27.
- 60 Prat, I. "La página negra..."; pág. 119.
- 61 Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, n° 5-6 (invierno de 1979-1980); pág. 250.
- 62 Panero, Leopoldo M^a. "Última poesía no española" en *Poesía*, n° 4 (verano de 1979); pág. 111. Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 51.
- 63 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 120.
- 64 Prieto, Antonio. *Espejo del amor y de la muerte. (Antología de poesía española última)*. Azur. Madrid, 1971; pág. 13.

- 65 Martínez Ruiz, Florencio. *La nueva poesía española. Antología crítica*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1971; pág. 7.
- 66 Masoliver Ródenas, J.A. *Op. cit.*
- 67 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 120.
- 68 Voric, O. *Op. cit.*; pág. 59.
- 69 Sanz Villanueva, S. *Op. cit.*; pág. 463.
- 70 Pozanco, Víctor. *Nueve poetas del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1976; pág. 13. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.
- 71 Grande, Félix. "¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver: La poesía española desde 1970" en *El viejo topo*, n° 30 (marzo de 1979); pág. 60-62.
- 72 Pozanco, Víctor. *Segunda antología del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1980; pág. 19.
- 73 Tan sólo *Equipo Claraboya*. Teoría y poemas podría decirse que intenta negar con semejante radicalidad las propuestas novísimas.
- 74 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 119-120.
- 75 Grande, F. "Parricidio para ser..."; pág. 63.
- 76 En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10: "para crear una alternativa de discurso, los novísimos partieron, más que de unos modelos distintos de lectura, de una forma distinta de leer".
- 77 Rozas, Juan Manuel. "Los novísimos a la cátedra" en *El País*, 25-XI-1979.
- 78 Barella, Julia. "Poesía en la década de los 70: En torno a los Novísimos" en *Insula*, n° 410 (enero de 1981); pág. 4-5.
- 79 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 52.
- 80 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 12-13.
- 81 García Martín, J.L. "Nuevo viaje del Parnaso..."; pág. 42-49.
- 82 García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 63.
- 83 Sanz Villanueva, S. *Op. cit.*; pág. 464.

84 Vid. García Martín, José Luis. "La poesía" en Rico, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975-1990)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1992; vol. IX, pág. 104-112.

85 Benítez Reyes, Felipe. "Florilegios, florecillas y floripondios" en *Fin de siglo*, n° 5 (septiembre de 1983); pág. 75-76.

86 Jongh Rossel, Elena de. *Florilegium. Poesía última española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982; pág. 17-18. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

87 Vid. García Martín, J.L. "La poesía"...; pág. 112-114. Vid. García Martín, José Luis. *La generación de los ochenta*. Mestral. Valencia, 1988. García Martín, José Luis. *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Renacimiento. Sevilla, 1992; pág. 208-227.

88 Barella, Julia. *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Anthropos. Barcelona, 1987; pág. 8. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

89 Palomero, M.P. *Op. cit.*; pág. 19.

90 Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución*. Gredos. Madrid, 1981; pág. 196-198. Vid. Mainer, José Carlos. "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1982; vol. II, pág. 218.

91 Vid. Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Ciencia Nueva. Madrid, 1967. Barthes, Roland; Lefebvre, Maurice y Goldmann, Lucien. *Literatura y sociedad*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1970. Escarpit, Robert. *Sociologie de la literature*. P.U.F. Paris, 1958. Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Gredos. Madrid, 1962; pág. 112-131. Eliot, T.S. "The Social Function of Poetry" en *On Poetry and Poets*. Faber & Faber. London, 1990; pág. 15-25.

92 Martín Pardo, E. *Antología de la joven...*; pág. 13.

93 García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 25. Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 11. Sanz Villanueva, S. *Op. cit.*; pág. 438.

94 Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 62-68. Marías, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Alianza. Madrid, 1989; pág. 106-107.

- 95 Castellet, J.M. *Nueve novísimos...*; pág. 21-22.
- 96 Marsal, Juan Francisco. "Intelectuales barceloneses e intelectuales madrileños" en Rico, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII, pág. 93-102. Vid. Moix, Terenci. "Los felices sesenta" en *El País* (suplemento semanal), 24-VII-1977; pág. 9. Vid. Vázquez Montalbán, Manuel. "El imperialismo cultural catalán" en *Triunfo*, n° 431 (5-IX-1970); pág. 32.
- 97 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 19.
- 98 Barella, J. *Después de...*; pág. 14. Vid. Dietrich, Genoveva. "Poesía española de hoy" en *Humboldt*, n° 91 (1987); pág. 55.
- 99 *Ibidem*; pág. 19.
- 100 Prat, I. "La página negra..."; pág. 115.
- 101 Ruiz, David. *La dictadura franquista 1939/1975*. Naranco. Oviedo, 1978; pág. 120.
- 102 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 20.
- 103 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.
- 104 Cano, José Luis. *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Taurus. Madrid, 1979; pág. 21-33.
- 105 Barnatán, Marcos Ricardo. "La polémica de Venecia" en *Insula*, n° 508 (abril de 1989); pág. 15-16.
- 106 Jongh Rossel, E. de. *Op. cit.*; pág. 21.
- 107 Martín Pardo, E. *Antología de la joven...*; pág. 17-18.
- 108 Vid. Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Lumen. Barcelona, 1968. Eco, Umberto. "El caso y la trama. La experiencia televisiva y la estética" en *Obra abierta*. Ariel. Barcelona, 1984; pág. 226-250.
- 109 "McLuhan derechito al cielo", escribirá, comentando la antología de Castellet, Grande, F. "Parricidio para ser..."; pág. 61. Castellet se apoyaba directamente en las conclusiones de Sontag, Susan. "Una cultura y una sensibilidad" en *Contra la interpretación*. Seix Barral. Barcelona, 1969; pág. 345-358.
- 110 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 20.

111 Celaya, Gabriel. "Poesía y cine" en *Triunfo*, n° 443 (28-XI-1970); pág. 49. Allí escribe: "El cine puede ser, puede ser..., pero yo voy poco al cine porque todo lo que veo me parece idiota". Vid. Urrutia, Jorge. "Estructuras cinematográficas en obras literarias. (Acercamiento a una semiótica comparada)" en *Cinema 2002*, n° 27 (mayo de 1977); pág. 33-36. Urrutia, Jorge. "Influencia del cine en la poesía española. (Primera aproximación)" en *Anuario de estudios filológicos* (Universidad de Extremadura), n° 1 (1978); pág. 257-279. Sklovski, Viktor. *Cine y lenguaje*. Anagrama. Barcelona, 1971.

112 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 38.

113 Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa-Calpe. Madrid, 1987; pág. 57.

114 Vid. Rodríguez de la Flor, Fernando. "Neo-neo-clasicismos en la poesía española última" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 20 (julio-agosto de 1983); pág. 61-65.

115 Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos. Madrid, 1958; pág. 111-114. Vid. Alciato, A. *Emblemas*. Editora Nacional. Madrid, 1975.

116 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 54.

117 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 33-34.

118 Dowling, John C. *El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo. Posturas del siglo XVII ante la decadencia y conservación de Monarquías*. Murcia, 1957; pág. 63.

119 García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 34.

120 Declaraciones de Guillermo Carnero en "Coloquio" en *Op. cit.*; pág. 23. Vázquez Montalbán, Manuel. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Seix Barral. Barcelona, 1986; pág. 124-125. Véase: "¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!", de Manuel Vázquez Montalbán; "Minerva y el centauro", "Vaya con Dios, mi amor" de Guillermo Carnero.

121 Pozanco, V. *Nueve poetas...*; pág. 275.

122 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 32.

123 *Ibidem*; pág. 32-34.

124 Carandell, José María. "La filosofía de una nueva generación" en *Destino*, 19-VII-1969; pág. 32.

- 125 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 35.
- 126 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 34.
- 127 Vid. Dávila, Luis. "Televisión frente a literatura" en *Triunfo*, n^o 423 (11-VII-1970); pág. 50-54. Lasch, Christopher. "Consumo, narcisismo y cultura de masas" en *Los Cuadernos del Norte*, n^o 38 (octubre de 1986); pág. 19.
- 128 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.
- 129 Carandell, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 32.
- 130 Vid. Roske, Jochim L. "Hacia un nuevo lenguaje artístico colectivo" en *Revista de Occidente*, n^o 95 (febrero de 1971); pág. 196-204.
- 131 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 33.
- 132 Moix, Ana María. "Terenci" en *24 x 24*. Península. Barcelona, 1972; pág. 217.
- 133 García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 53.
- 134 Sontag, S. "Notas sobre camp" en *Op. cit.*; pág. 323.
- 135 Bousoño, Carlos. "Una época en sus personajes" en *Papeles de Son Armadans*, n^o 158 (mayo de 1969); pág. 169-171.
- 136 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 28. Vid. Lezcano, Ricardo. "Los sentidos contra la razón: Una estética sin compromiso" en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, 12-I-1978; pág. 5.
- 137 Sontag, S. *Op. cit.*; pág. 325.
- 138 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 50.
- 139 Prieto, A. *Op. cit.*; pág. 17.
- 140 Bousoño, C. "Una época en..."; pág. 171-172.
- 141 Martínez Ruiz, F. *Op. cit.*; pág. 14.
- 142 Vázquez Montalbán, Manuel. "Tres notas sobre literatura y dogma" en *Cuadernos para el Diálogo*, n^o XXIII (diciembre de 1970), extraordinario *Literatura española a treinta años del siglo XXI*; pág. 17.
- 143 Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Gredos. Madrid, 1971; pág. 64-65 y 78-83.

- 144 Jiménez, José Olivio. "Diez años de poesía española: 1960-1970" en *Diez años de poesía española 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 25.
- 145 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 26.
- 146 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 54.
- 147 García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías...*; pág. 15.
- 148 Castellet, José María. "Introducción" a Vázquez Montalbán, M. *Memoria y deseo...*; pág. 10-11. Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 691-724. Vid. Rubio, Fanny. "De la poesía de hoy al fragmentarismo de mañana" en *Revista de Occidente*, n^o 86-87 (julio-agosto de 1988); pág. 195-203.
- 149 Castellet, J.M^a. "Introducción"...; pág. 12 y 14-15.
- 150 García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 55.
- 151 Vid. Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10. Villena, Luis Antonio. "Lapitas y centauros. (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)" en *Quimera*, n^o 12 (octubre de 1981); pág. 15.
- 152 Pozanco, Víctor. *Nueve poetas...*; pág. 275.
- 153 Carnero, G. "Poética" en *Op. cit.*; pág. 63.
- 154 Martín Pardo, E. *Nueva poesía...*; pág. 11.
- 155 Eliot, T.S. "Hamlet"; pág. 145.
- 156 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10. Cuenca, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 250.
- 157 *Ibidem*; pág. 10.
- 158 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 54.
- 159 *Ibidem*; pág. 35.
- 160 Cuenca, L. A. de. *Op. cit.*; pág. 250.
- 161 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.
- 162 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 55.
- 163 *Ibidem*; pág. 55.

- 164 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 35.
- 165 Vid. Eliot, T.S. "The Three Voices of Poetry" en *On Poetry and...*; pág. 89-102.
- 166 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 25-26.
- 167 Cuenca, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 247.
- 168 Gimferrer, Pere. *Poemas 1962-1969*. Visor. Madrid, 1988; pág. 134.
- 169 *Ibidem*; pág. 144.
- 170 Munne, Antoni. "Función de la poesía, función de la crítica. (entrevista con Pere Gimferrer)" en *El Viejo Topo*, n° 26 (noviembre de 1978); pág. 40-41.
- 171 Talens, Jenaro. "Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer" en *Insula*, n° 304 (marzo de 1972); pág. 15. Vid. Lanz, Juan José. "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer" en *Iberoamericana*, n° 40/41 (1990); pág. 26-51.
- 172 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 56.
- 173 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.
- 174 Salinas, Pedro. "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus" en *Literatura española siglo XX*. Alianza. Madrid, 1983; pág. 16.
- 175 Vid. Díaz-Plaja, Guillermo. *Culturalismo y creación poética*. Selecta de Revista de Occidente. Madrid, 1972.
- 176 Eliot, T.S. "The Three Voices of Poetry"; pág. 95.
- 177 *Ibidem*; pág. 95.
- 178 Vid. Pardo, Jesús. "Ezra Pound y los Cantos: el poema de los cuarenta años" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 33, septiembre-octubre de 1985; pág. 98.
- 179 Gimferrer, Pedro. "Cavafis entre nosotros" en *Insula*, n° 214 (septiembre de 1964); pág. 3.
- 180 Echavarría, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Ariel. Barcelona, 1983; pág. 95-100.
- 181 Borges, Jorge Luis. "Prólogo a *El otro, el mismo*" en *Obra poética*. Alianza/Emecé. Madrid-Buenos Aires, 1977; pág. 114-115.

- 182 García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 66.
- 183 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10-11.
- 184 Villena, Luis Antonio de. "Enlaces entre vanguardia y tradición. Una aproximación a la estética novísima" en *El estado de las poesías...*; pág. 35-36.
- 185 Pozanco, V. *Nueve poetas...*; pág. 16.
- 186 D'Ors, Miguel. "Poética" en García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 137.
- 187 Villena, Luis Antonio de. "Poética" en *Ibidem*; pág. 109.
- 188 Clementson, Carlos. "Poética" en *Ibidem*; pág. 152.
- 189 Barella, J. *Después de...*; pág. 14.
- 190 Rodríguez de la Flor, F. *Op. cit.*; pág. 64-65.
- 191 Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent" en *Selected essays*; pág. 14.
- 192 Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent"; pág. 17.
- 193 Alvarez, José María. "Homenaje en Venecia" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 33 (septiembre-octubre de 1985); pág. 96.
- 194 Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Barcelona, 1991; pág. 45.
- 195 Rodríguez de la Flor, F. *Op. cit.*; pág. 64. Jameson, F. *Op. cit.*; pág. 45.
- 196 Rodríguez de la Flor, F. *Op. cit.*; pág. 64.
- 197 *Ibidem*; pág. 64.
- 198 Villena, L.A. de. "Enlaces..."; pág. 35.
- 199 *Ibidem*; pág. 35.
- 200 Vid. Eliot, T.S. "Introduction: 1928" a Pound, Ezra. *Selected Poems*. Faber & Faber. London, 1968; pág. 11.
- 201 *Ibidem*; pág. 10-11. Talens, Jenaro. "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión" en Martínez Sarrión, Antonio. *El centro inaccesible. (poesía 1967-1980)*. Hiperión. Madrid, 1981; pág. 20.

- 202 Jameson, F. *Op. cit.*; pág. 52.
- 203 Cuenca, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 247.
- 204 Prieto, A. *Op. cit.*; pág. 17.
- 205 Rodríguez de la Flor, F. *Op. cit.*; pág. 63.
- 206 Barella, J. *Después de...*; pág. 8.
- 207 Amorós, Amparo. "¿Fabricantes o almacenistas?" en *La vanguardia*, 4-II-1986; pág. 37.
- 208 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 56.
- 209 García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 66.
- 210 Carnero, G. "La corte..."; pág. 57.
- 211 López, Ignacio-Javier. "Metapoesía en Guillermo Carnero" en *Zarza Rosa*, n° 5 (octubre-noviembre de 1985); pág. 49-50.
- 212 Carnero, Guillermo. "Poética" en Batlló, J. *Poetas españoles...*; pág. 304.
- 213 Palomero, M.P. *Op. cit.*; pág. 25.
- 214 Vid. González Muela, Joaquín. "Dos poemas de Guillermo Carnero" en King, Willard F. (ed.). *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos. Madrid, 1976; pág. 87.
- López, I.-J. "Metapoesía..."; pág. 44.
- 215 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 27-28.
- 216 Talens, J. "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión"; pág. 18-19.
- 217 Vid. Rubio, Fanny y Falcó, José Luis. *Poesía española contemporánea*. Alhambra. Madrid, 1982; pág. 87-88.
- 218 Talens, J. "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión"; pág. 15.
- 219 Amorós, Amparo. "La retórica del silencio" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 16 (noviembre de 1982); pág. 21.
- 220 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 38.
- 221 Bradbury, Malcolm and McFarlane, James (ed.). *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books. London, 1991; *passim*, especialmente pág. 19-55. Vid. Adell, Alberto. "Un centenar de libros clave

del movimiento moderno" en *Insula*, n° 241 (diciembre de 1966); pág. 14. Connolly, Cyril. *The Modern Movement, 1888-1920*. London, 1960. Bradbury, Malcolm. "Vanguardia y modernismo en Norteamérica" en *Revista de Occidente*, n° 36 (mayo de 1984); pág. 61-71.

222 Nicolás, César. "Novísimos (1966-1988): Notas para una poética" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 13.

223 Vid. Debicki, Andrew "La poesía postmoderna de los novísimos: Una nueva postura ante la realidad y el arte" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 15-16. Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Cátedra. Madrid, 1984. Jameson, F. *Op. cit.*; pág. 9-22. Heller, Agnes y Fehér, Ferenc. *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Península. Barcelona, 1989; pág. 9-23. Izquierdo, Lluís. "Del modernismo posmodernista, o tal vez estamos en lo mismo" en *El País*, 30-IV-1987; pág. 30.

224 Prieto, A. *Op. cit.*; pág. 15.

225 Wilson, Edmund. *El castillo de Axel*. Versal. Barcelona, 1989; pág. 25-26.

226 Prieto, A. *Op. cit.*; pág. 15-19.

227 *Ibidem*; pág. 160.

228 Martínez Ruiz, F. *Op. cit.*; pág. 17 y ss.

229 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.

230 Villena, L.A. de. "Enlaces entre..."; pág. 35.

231 Alvarez, José María. "Homenaje en Venecia"; pág. 96.

232 Vid. Gimferrer, Pere. "Notas parciales sobre poesía española de posguerra" en Clotas, Salvador y Gimferrer, Pere. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971; pág. 107. Colinas, Antonio. "Notas para una poética de nuestro tiempo" en *Insula*, n° 293 (abril de 1971); pág. 1 y 12. Ortiz, Lourdes. "Rimbaud ha sido el paradigma de mi generación" en *El País*, 30-I-1980.

233 Villena, L.A. "Enlaces entre..."; pág. 35.

234 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 23-25 y 30-33.

235 Pozanco, V. *Nueve poetas...*; pág. 16.

236 *Ibidem*; pág. 41.

237 Carnero, Guillermo. "Poética" en Moral, C.G. y Pereda, R.Mª. *Op. cit.*; pág. 308.

- 238 Martínez Ruiz, F. *Op. cit.*; pág. 17.
- 239 Vid. Gimferrer. P. *Op. cit.*; pág. 92. Colinas, A. *Op. cit.*; pág. 1.
- 240 Martín Pardo, E. *Nueva poesía...*; pág. 13.
- 241 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 15.
- 242 Aleixandre, Vicente. *Poesía superrealista. Antología*. Barral editores. Barcelona, 1971.
- 243 Bodini, Vittorio. *Poetas surrealistas españoles*. Tusquets editores. Barcelona, 1982; pág. 83.
- 244 Marco, Joaquín. "Muerte o resurrección del surrealismo español" en *Insula*, n^o 316 (marzo de 1973) y n^o 317 (abril de 1973); pág. 1 y 10, 3 y 14 respectivamente.
- 245 Cuenca, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 245-246. Allí escribe: "Una gran parte de nuestra mesnada literaria última ha aprendido a mirar el mundo de la creación artística a través del surrealismo".
- 246 Vid. Molina-Foix, Vicente. "Vicente Aleixandre: 1924-1969" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n^o 242 (febrero de 1970); pág. 286-287. Barnatán, Marcos Ricardo. "La suprarrealidad en Vicente Aleixandre" en *El Urogallo*, n^o 29-30 (septiembre-diciembre de 1974); pág. 104-105. Colinas, Antonio. "El primer Aleixandre" en *Insula*, n^o 316 (marzo de 1973); pág. 3. Carnero, Guillermo "Ambito, germen de la obra aleixandrina" en *Insula*, n^o 374-375 (enero-febrero de 1978); pág. 9. Villena, Luis Antonio de. "Vicente Aleixandre y los poetas jovencísimos" en *Ibidem*; pág. 15. Barnatán, Marcos Ricardo. "Vicente Aleixandre y la poesía novísima" en *Ibidem*; pág. 23 y 31. VV.AA. "Encuesta: Aleixandre y los jóvenes poetas" en *Madrid*, 23-VI-1971. VV.AA. "El poeta y la última generación" en *El País*, 9-X-1977; pág. 26.
- 247 Vid. Campbell, Federico. *Infame turba*. Lumen. Barcelona, 1971; pág. 18-19. VV.AA. "Encuesta surrealismo" en *Insula*, n^o 337 (diciembre de 1974); pág. 8-9.
- 248 Bousoño, Carlos. "El influjo de Aleixandre desde 1935 hasta hoy" en *Boletín de la Real Academia*, tomo LXV, cuaderno CCXXXIV (enero-abril de 1985); pág. 57.
- 249 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 14.

250 Larrea, Juan. *Versión celeste*. Barral editores. Barcelona, 1970. Vittorio Bodini había preparado un año antes la edición italiana de la obra de Larrea.

251 Bodini, V. *Op. cit.*; pág. 50.

252 Gimferrer, P. *Op. cit.*; pág. 99-103.

253 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 38.

254 Martín Pardo, E. *Nueva poesía...*; pág. 12 y 14.

255 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 48.

256 Villena, Luis Antonio de. "Luis Cernuda y el fuego superrealista" en *Insula*, n^o 337 (diciembre de 1974); pág. 4.

257 Amorós, Amparo. "Luis Cernuda y la poesía posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. Entorno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Gredos. Madrid, 1984; pág. 28-29.

258 Eliot, T.S. "The Three Voices of Poetry"; pág. 89-102.

259 Eliot, T.S. "Hamlet"; pág. 145.

260 Cernuda, Luis. "Historial de un libro" en *Poesía y Literatura I y II*. Seix Barral. Barcelona, 1975; pág. 205.

261 Gil de Biedma, Jaime. "Como en sí mismo, al fin" en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Edit. Crítica. Barcelona, 1980; pág. 338 y ss.

262 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 55-56.

263 Amorós, A. *Op. cit.*; pág. 23 y ss. Vid. Talens, Jenaro. "Birds in the night. ("Lecturas" de Luis Cernuda desde la generación del 50" en *Revista de Occidente*, n^o 86-87 (julio-agosto de 1988); pág. 156-165.

264 García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 66.

265 Jongh Rossel, E. de. *Op. cit.*; pág. 25.

266 Martín Pardo, E. *Nueva poesía...*; pág. 14.

267 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 48.

268 Carnero, Guillermo. *El grupo Cántico de Córdoba*. Editora Nacional. Madrid, 1976; pág. 8 y 40-41. Vid. Moral, C.G. y Pereda, R. M^a. *Op. cit.*; pág. 17.

- 269 Moral, C.G. y Pereda, R. M^a. *Op. cit.*; pág. 15-16.
- 270 Gutiérrez, José. "Alvarez Ortega: Reflexión desde la ausencia" en *Insula*, n^o 470-471 (enero-febrero de 1986); pág. 36.
- 271 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 16.
- 272 Vid. Grande, Félix. "Instantáneas de Ory" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n^o 178 (octubre de 1964). Gimferrer, Pedro. "Funámbulo y asceta" en *El Ciervo*, n^o 129 (noviembre de 1964).
- 273 Vid. Grande, Félix. "El Postismo: Tres agitadores providenciales" y "Carlos, Carlos..." en *Op. cit.*; pág. 17-21 y 79-95. Gimferrer, P. "Notas parciales..."; pág. 104-105.
- 274 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 17.
- 275 Carnero, G. "Poesía de posguerra..."; pág. 89.
- 276 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 38.
- 277 Jiménez, José Olivio. "Poesía de hoy: España, Hispanoamérica, modernidad" en *Revista de Occidente*, n^o 123 (junio de 1973); pág. 251-269.
- 278 Gimferrer, Pedro. "El testimonio de Octavio Paz en *Insula*, n^o 239 (octubre de 1966); pág. 15. Vid. Gimferrer, Pedro. "Dos nuevos libros de Octavio Paz" en *Insula*, n^o 248-249 (julio-agosto de 1967); pág. 23.
- 279 "Poética" en Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 138.
- 280 "Poética" en *Ibidem*; pág. 91.
- 281 Rodríguez Padrón, Jorge. "Octavio Paz: el escritor y la experiencia poética" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^o 243 (1970); pág. 673.
- 282 Colinas, Antonio. "A propósito de una lectura de Octavio Paz" en *Insula*, n^o 303 (febrero de 1972).
- 283 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 74.
- 284 García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 66.
- 285 Jongh Rossel, E. de. *Op. cit.*; pág. 25.
- 286 Villena, L.A. de. "Enlaces entre..."; pág. 35-36. Siles, J. *Op. cit.*; pág. 11.

- 287 Vid. Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Alianza/Emecé. Madrid, 1972; pág. 113-115 y 307-309.
- 288 Barella, J. *Después de...*; pág. 14.
- 289 Villena, L.A. de. "Enlaces..."; pág. 36.
- 290 Barella, J. *Después de...*; pág. 14.
- 291 Barella, J. "Poesía en la década..."; pág. 4. Vid. Cuenca, L.A. de. "La generación..."; pág. 245 y ss.
- 292 Martín Pardo, E. *Antología de la joven...*; pág. 15-16.
- 293 *Ibidem*; pág. 14.
- 294 "Poética" en Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 203.
- 295 Prieto, A. *Op. cit.*; pág. 159 y 160.
- 296 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 34.
- 297 Vid. Sontag, S. *Op. cit.*; pág. 11-24.
- 298 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 32.
- 299 Trnka, B. y otros. *El círculo lingüístico de Praga*. Anagrama. Barcelona, 1971; pág. 46-52. Vid. Carnero, G. "Poética" en Batlló, J. *Poetas españoles...*; pág. 304.
- 300 Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Ariel. Barcelona, 1981; pág. 358.
- 301 *Ibidem*; pág. 357.
- 302 Pozanco, V. *Nueve poetas...*; pág. 274-175.
- 303 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 22.
- 304 Vid. Sontag, S. *Op. cit.*; pág. 24.
- 305 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 27.
- 306 Jongh Rossel, E. de. *Op. cit.*; pág. 20.
- 307 Barella, J. *Después de la...*; pág. 12.
- 308 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 21-24.
- 309 Que viene a coincidir con el discurso poético que desarrolla Vicente Aleixandre en *Poemas de la consumación*. Vid. Gimferrer, Pere. "Prólogo" a

Aleixandre, Vicente. *Antología total*. Seix Barral. Barcelona, 1975; pág. 23.

310 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 25.

311 Martín Pardo, E. *Antología de la joven...*; pág. 16-17.

312 Marco, J. *Op. cit.*; pág. 14.

313 Carnero, Guillermo. "Encuesta surrealismo" en *Op. cit.*; pág. 9.

314 Panero, Leopoldo M^a. *Ibidem*; pág. 9. Marfil, Jorge A. "Antonio Martínez Sarrión: Un novísimo al pie de la letra" en *El viejo topo*, n^o 16 (enero de 1978); pág. 47. Gimferrer, Pedro. "Prólogo" a Ferrer Lerín, Francisco. *La hora oval*. Ocnos. Barcelona, 1971; pág. 7. Molina-Foix, Vicente. "Entrevista con el autor", 21-XI-1988.

315 Vid. Marco, Joaquín. "Un poeta maldito: Juan Larrea" en *Destino*, 20-IX-1969; pág. 37. Pereda, Rosa M^a. "Carlos Edmundo de Ory: Postismo y surrealismo" en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, 17-X-1974; pág. 4-5.

316 Martín Pardo, E. *Nueva poesía...*; pág. 13.

317 Prieto, A. *Op. cit.*; pág. 159.

318 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 27-30.

319 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 41.

320 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 17-18.

321 Antonio Martínez Sarrión en declaraciones a Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 181-182.

322 Gimferrer, P. "Notas parciales..."; pág. 95.

323 Vid. Marco, J. *Op. cit.*; pág. 14.

324 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 18 y 21.

325 *Ibidem*; pág. 49.

326 Ayala-Dip, José Ernesto y Estruch, Jordi. "Entre lo solemne y lo irónico: entrevista con Félix de Azúa" en *El viejo topo*, n^o 26 (noviembre de 1978); pág. 44.

327 Villena, L.A. de. "Lapitas y centauros..."; pág. 15.

328 VV.AA. "Vigencia del surrealismo" en *El Urogallo*, n^o 29-30 (septiembre-diciembre de 1974); pág. 7.

- 329 *Ibídem*; pág. 13.
- 330 "Encuesta surrealismo" en *Op. cit.*; pág. 8-9.
- 331 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 11.
- 332 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 29.
- 333 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 27-30.
- 334 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 57-58.
- 335 Nicolás, César. "José Luis Jover: El lenguaje del silencio" en *Letras*, n^o 3 (junio de 1980); pág. 1 y 4.
- 336 Amorós, Amparo. "La retórica del silencio"; pág. 21.
- 337 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 28.
- 338 Vid. García de la Concha, V. *Op. cit.*; pág. 18-19.
Lanz, Juan José. "La poesía barroca: entre el desengaño y la muerte" en *Margen cultural*, n^o 6 (septiembre-octubre de 1992); pág. 9-20.
- 339 Vid. Eliot, T.S. "The Metaphysical Poets" en *Selected...*; pág. 287-291.
- 340 Pozanco, V. *Nueve poetas...*; pág. 16.
- 341 Cuenca, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 246.
- 342 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 55.
- 343 Masoliver, Juan Antonio. "¿Hacia un neosimbolismo?" en *Camp de l'arpa*, n^o 1 (mayo de 1972); pág. 28. Colinas, A. "Notas para una poética..."; pág. 1 y 12. D'Ors, Miguel. "Poética" en García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 135. Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 48 y 55.
- 344 Barella, J. *Después de la...*; pág. 9.
- 345 Vid. García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975*. Cátedra. Madrid, 1987; vol. I, pág. 393 y ss.
- 346 *Ibídem*; pág. 436 y ss.
- 347 Gimferrer, P. "Notas parciales..."; pág. 95.
- 348 Martín Pardo, E. *Antología de la joven...*; pág. 14-15.

- 349 Colinas, A. "Notas para una poética..."; pág. 1.
- 350 Gimferrer, P. "Notas parciales...; pág. 96.
- 351 Martín Pardo, E. *Antología de la joven...*; pág. 15.
- 352 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 40.
- 353 *Ibidem*; pág. 40-41.
- 354 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 38-40.
- 355 Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 682-685.
- 356 Miró, Emilio. "Crónica de poesía: Cinco poetas jóvenes" en *Insula*, n^o 277 (diciembre de 1969); pág. 7.
- 357 Colinas, A. "Notas para..."; pág. 12.
- 358 Martínez Mesanza, Julio. "Temas y formas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca" en *Zarza Rosa*, n^o 7 (octubre-noviembre de 1986); pág. 22-23.
- 359 Moral, C.G. y Pereda, R.M^a. *Op. cit.*; pág. 17.
- 360 Miró, Emilio. "Clasicismo formal y pureza lírica en Antonio Carvajal" en *Insula*, n^o 428-429 (julio-agosto de 1982); pág. 16.
- 361 Eliot, T.S. "Reflexiones sobre el vers libre" en *Criticar al crítico y otros escritos*. Alianza. Madrid, 1967; pág. 249.
- 362 López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Gredos. Madrid, 1983; pág. 104-105.
- 363 Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. Madrid, 1978; pág. 373-374.
- 364 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 38-40.
- 365 Carnero, G. *El grupo Cántico...*; pág. 43.
- 366 Vid. Scott, Clive. "Prose Poem and Free Verse" en Bradbury, M. and McFarlane, J. *Op. cit.*; pág. 349-368.
- 367 Barella, J. *Después de la...*; pág. 14.
- 368 Vid. Gil de Biedma, Jaime. "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa" en *Op. cit.*; pág. 318-330.

369 Cernuda, Luis. "Bécquer y el poema en prosa español" en *Poesía y literatura I y II*. Seix Barral. Barcelona, 1975; pág. 257-266.

370 Aullón de Haro, Pedro. "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española" en *Analecta malacitana*, vol. II, nº 1 (1979); pág. 109-136.

371 Scott, C. *Op. cit.*; pág. 349-368.

372 Vid. Villena, Luis Antonio de. "Poética" en García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 111. Villena, Luis Antonio de. "Introducción" a Aleixandre, Vicente. *Pasión de la tierra*. Narcea. Madrid, 1977.

373 Gimferrer, P. "Prólogo" a Aleixandre, V. *Op. cit.*; pág. 20.

374 Molina-Foix, Vicente. "Vicente Aleixandre: 1924-1969" en *Op. cit.*; pág. 284-285.

375 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 41-42.

376 Albornoz, Aurora de. "El collage-anuncio en Juan Ramón Jiménez" en *Hacia la realidad creada*. Península, 1979; pág. 177.

377 Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976; vol. I, pág. 568.

378 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 54.

379 Gimferrer, Pere. "Celadas" en *Espejo, espacio y apariciones*. Visor. Madrid, 1988; pág. 17. El poema pertenece al libro *Els miralls* (Los espejos), publicado en 1970.

380 Vid. Lanz, Juan José. "La literatura como representación en *Poesía* (1970-1989), de Luis Alberto de Cuenca" en *Insula*, nº 535 (julio de 1991); pág. 24-26.

381 Panero, Leopoldo María. "Poética" en Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 239.

382 *Ibidem*; pág. 42.

383 Barella, J. *Después de...*; pág. 11.

384 Vid. Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.

385 Prat, I. *Contra ti...*; pág. 8.

386 *Ibidem*; pág. 9-10.

387 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 41.

388 Vid. González, Angel. "La intertextualidad en la obra de Blas de Otero" en Ascunce, José Angel (ed.). *Al amor de Blas de Otero*. Mundaiz. Universidad de Deusto. San Sebastián, 1986; pág. 63-78. Morales, Rafael. "Los préstamos versales de la poesía del siglo XVI a la de Blas de Otero" en *Ibidem*; pág. 239-247. Alarcos Llorach, Emilio. *La poesía de Blas de Otero*. Anaya. Madrid, 1973; pág. 97-99. Zapiain, Itziar e Iglesias, Ramón. *Aproximación a la poesía de Blas de Otero*. Narcea. Madrid, 1983; pág. 129-139.

389 Bousoño, C. *Teoría...*; vol. I, pág. 547-572.

390 Jongh Rossel, E. *Op. cit.*; pág. 23. Villena, L.A. de. "Lapitas..."; pág. 15-16. Villena, L.A. de. "Enlaces entre vanguardia..."; pág. 35-36.

391 Barella, J. *Después de...*; pág. 11.

392 Vid. Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 11. García Martín, J.L. *Las voces...*; pág. 32. Palomero, M.P. *Op. cit.*; pág. 7.

393 No he considerado en absoluto las siguientes antologías, bien por su carácter regional, bien por su adscripción a un grupo de poetas poco significativo, bien porque los poetas incluidos quedaban muy mayoritariamente excluidos de la generación del 68:

-Antonio Prieto. *Laberinto. Antología de poesía joven*. Retorno ediciones. Madrid, 1972.

-Manuel Abad. *Degeneración del 70. (Antología de los poetas heterodoxos andaluces)*. Antorcha de Paja. Córdoba, 1978.

-Héctor Carrión. *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*. Endymión. Madrid, 1990.

Un listado bastante completo de las antologías poéticas que se ocupan de la poesía española desde 1939 aparece recogido en Rubio, F. y Falcó, J.L. *Op. cit.*; pág. 101-104.

394 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 25.

395 Jongh Rossel, E.de. *Op. cit.*; pág. 24.

396 Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo...*; pág. 52-55.

397 Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; pág. 183.

Capítulo V:

**BAJO EL SIGNO POLÉMICO: TEORÍA Y POLÉMICA
POÉTICA EN TORNO A 1970**

**BAJO EL SIGNO POLÉMICO: TEORÍA
Y POLÉMICA POÉTICA EN TORNO A 1970**

BAJO EL SIGNO POLÉMICO: TEORÍA Y
POLÉMICA POÉTICA EN TORNO A 1970

Bajo el signo polémico

Con el título "Bajo el signo polémico" publicaba Manuel Vázquez Montalbán un artículo periodístico la última semana de diciembre de 1970 en el que resumía el tono polémico que había caracterizado la vida cultural española a lo largo del año que entonces finalizaba. Cuatro habían sido los libros que habían funcionado como elementos provocadores desatando la polémica:

La vida cultural en 1970 se ha caracterizado por las polémicas, aparentemente polarizadas en torno al eco despertado por las obras *Filosofía y Carnaval*, *Nueve Novísimos*, *Manifiesto Subnormal* y *Ensayos sobre Revolución y Cultura*. Digo aparentemente porque estas obras se han limitado a cumplir un papel de elemento provocador y actualizador de un viejo malestar nacido en el seno de nuestra cultura progresiva¹.

Vázquez Montalbán escribía estas líneas como parte implicada en el desarrollo polémico de 1970, como autor de *Manifiesto subnormal* y como poeta incluido en la antología *Nueve novísimos*. La polémica se había suscitado, a juzgar por las palabras del escritor

catalán, en dos planos de discusión diferentes: por un lado, motivada por *Filosofía y Carnaval*, de Eugenio Trias, *Manifiesto subnormal*, de Vázquez Montalbán, y *Ensayos sobre Revolución y Cultura*, de Alfonso Sastre, la polémica discurriría en un plano fundamentalmente ideológico; por otro lado, motivada por *Nueve novísimos*, de José M^a. Castellet, la polémica discurriría principalmente en un plano estético. Es, por lo tanto, la polémica que se desarrolla en torno a *Nueve novísimos poetas españoles*² la que, desde el intento de estudiar la vida literaria y poética en torno a 1970, resultará más pertinente en este análisis. Las reacciones que esta antología provoque en los ambientes literarios servirán para evaluar y sistematizar el panorama poético español y para situar los principales ejes de discusión sobre los que discurre la vida cultural en ese momento, así como para definir y puntualizar los términos en que se desenvuelven las diferentes posturas estéticas y poéticas en los primeros años de la década. Sin embargo, como se verá, ambas polémicas, y no sólo la ideológica, se ven entremezcladas con enfrentamientos de tipo político y socio-cultural, que impregnarán incluso la más pura polémica estética.

Dos hechos señala Vázquez Montalbán que me parece interesante subrayar. Por un lado, la polémica, según su opinión, no surge en torno a estos libros publicados, sino "en torno al eco despertado" por esos mismos libros.

En este sentido, la opinión del escritor catalán viene a coincidir con la que expresaba aproximadamente por las mismas fechas Félix Grande con respecto a la antología *Nueve novísimos*:

Un fantasma recorre la poesía española. Para unos, el fantasma es un libro: *Nueve novísimos*. Para otros, el fantasma es el cerco de desprecio o de ira que este mismo libro solivianta en muchos de sus abundantes lectores³.

Es decir, el centro de la discusión se desplazaba en el año 1970, en lo que iba a resultar característico de toda la década, del libro, del objeto en sí, a su repercusión en el ámbito cultural. El libro dejaba de tener importancia como creación, para convertirse en emblema de una discusión que ya estaba implantada en la sociedad cultural española. Así, no es extraño que, por otro lado, Vázquez Montalbán señale el carácter meramente "provocador" de las obras citadas en un ambiente ya enrarecido por una polémica no resuelta completamente.

Como he apuntado, en torno a *Nueve novísimos*, y en general a toda la vida cultural española, la polémica se polarizará básicamente en dos extremos. En primer lugar, la polémica discurrirá en un nivel puramente estético, a través del enfrentamiento de dos posturas radicalizadas en torno a dos polos extremos, que pueden caracterizarse bajo el signo estético del social-realismo y bajo el signo estético *novísimo*, neo-modernista o neo-esteticista, puesto que todos estos términos serán

utilizados en su definición. Bajo estos polos estéticos extremados, la polémica se articulará en diversos términos y posiciones estéticas determinadas, que presentarán un desarrollo enfrentado en sus diversos aspectos puntuales: ruptura con la poesía anterior *frente a* evolución a partir de la poesía anterior, irrealismo *frente a* realismo, irracionalismo *frente a* racionalismo, etc. Esta oposición de términos derivados puntualizará el enfrentamiento radical de las dos posturas estéticas principales. Por lo tanto, dada la estructura de manifiesto estético a la que responden muchos de los artículos en los que la polémica se articula⁴, trataré de mostrar los aspectos puntuales de la oposición, mediante el enfrentamiento de los diversos términos a partir de un eje general de oposiciones que permitirá observar frente por frente los aspectos esgrimidos en cada una de las posturas estéticas.

En segundo lugar, la polémica desarrolla, paralelamente al nivel de enfrentamiento estético, un nivel de confrontación socio-cultural y político, que desvela la oposición entre los dos principales centros culturales en España en los primeros años setenta, Madrid y Barcelona, como representantes de situaciones distintas en el desarrollo social español. Pronto, como indica Vázquez Montalbán, el enfrentamiento entre Madrid y Barcelona trascendió a una confrontación global en la que se involucraron todas las regiones españolas: "Ligada

inicialmente a un combate España-austera *versus* Cataluña-neocapitalista, parece ahora claro que el debate se plantea a todo lo largo y ancho del territorio español" (pág. 27). Pero bajo el enfrentamiento encubierto por diferentes estadios de desarrollo social y económico, palpitaba una oposición entre posturas políticas, en una concepción del estado moderno radicalmente opuesta, que enfrentaba la construcción de un sistema centralista, con una sola capital social, económica y cultural, a un sistema federalista, de carácter mucho más plural.

La posguerra había provocado un enfrentamiento radical entre dos opciones culturales que aparecían irreconciliables: por un lado, la cultura impulsada por el régimen franquista había seguido su desarrollo particular consolidando el sistema político que la sustentaba; por otro, el mismo régimen dictatorial había propiciado el surgimiento de una cultura de oposición al sistema político y cultural establecido. El mantenimiento de este sistema de oposiciones entre la cultura franquista y la cultura anti-franquista había propiciado el empobrecimiento progresivo del sistema cultural español, tal como apunta Angel González para el caso de la poesía:

Surgidos todos ellos, en cuanto poetas, como una reacción natural frente a la dictadura, la monótona persistencia de Franco, por un lado, y el desmoronamiento progresivo del franquismo, por otro, tuvieron de inevitable monotonía su trabajo, que a la vez acabó perdiendo en algunos de sus aspectos centrales su razón de ser⁵.

El cambio, el desmoronamiento progresivo del franquismo había acarreado el paralelo descrédito de la cultura de la oposición tal como se había formulado en los primeros años de la posguerra. Si el régimen político había sabido auto-transformarse desde los primeros años sesenta a través de las reformas políticas y económicas, no parecía que el sistema cultural formado por la oposición hubiera sufrido un cambio paralelo. En consecuencia, la polémica ideológica y cultural que se lleva a cabo en torno a *Nueve novísimos* y las otras obras citadas alrededor de 1970, no es el resultado de un nuevo enfrentamiento entre el sistema cultural establecido por el régimen, ya muy degradado para esa fecha, y el sistema cultural de la oposición, sino que acontece exclusivamente dentro de este último, como una búsqueda de un modo más efectivo de llevar a cabo una verdadera oposición cultural ajustada a los acontecimientos y a la evolución del sistema dictatorial. Así, lo apunta Vázquez Montalbán:

Creo imposible una *clarificación última*, dado el recurso elíptico al que, en última instancia, debemos entregarnos. Es el drama perpetuo de treinta años de cultura española radicalmente escindida en *establecida y elíptica*. En el seno de la cultura elíptica ha estallado una guerra verbal, limitada por las reglas de la elipsis (pág. 26).

No es exagerada, por lo tanto, la opinión de Angel González cuando señala que "si la poesía *novísima* rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista (...), sino con la otra cultura, con la cultura que

intentó oponerse al franquismo"⁶. En efecto, la ruptura, la polémica, tanto ideológica como estética, que se establece en torno al año 1970, no era una nueva formulación de la oposición cultura franquista / cultura anti-franquista, sino que se establecía dentro de este segundo núcleo, para, quizás, como quiere Jaime Siles⁷, buscar una nueva *forma* de oposición al franquismo.

En las páginas siguientes se ha pretendido llevar a cabo un análisis riguroso de diversas polémicas que se desarrollan en torno a 1970 aproximadamente y que, de una manera o de otra, afectan a la concepción de la poesía de la generación del 68 en sus primeros momentos. 1970 es, sin lugar a dudas, el año de la eclosión generacional en el ámbito poético, fundamentalmente, aunque no de modo exclusivo, por la publicación de *Nueve novísimos*, y, por consiguiente, dicha eclosión provocó un amplio número de polémicas que se extienden a lo largo de toda la década. Se han considerado exclusivamente las polémicas que establecen su eje de disputa en la poesía joven y, en especial, en la tendencia que comienza a manifestarse como mayoritaria en torno a esas fechas. En consecuencia, no se han considerado aquellos trabajos, estudios, etc., que, bajo la estructura del manifiesto literario, trataban de implantar a la nueva generación poética o una nueva estética predominante. Por lo tanto, la mayor parte de los trabajos polémicos que aquí se analizan están caracterizados por la *negación* de los presupuestos

estéticos que la "nueva poesía", promocionada a partir de 1970 fundamentalmente por *Nueve novísimos*, intentaba establecer. Estudiar todas las polémicas desarrolladas hubiera sido imposible. Simplemente he querido analizar aquellas que me han parecido más interesantes para determinar una serie de conceptos teóricos y estéticos fundamentales para la comprensión general del período y para la ubicación correcta de las manifestaciones poéticas. Este trabajo sólo pretende ser muestra de una vía de investigación histórico-literaria válida para el conocimiento del entorno teórico-estético de una época determinada. Las secciones culturales de las publicaciones periódicas son, entre otros, un material precioso para la historiografía literaria.

La polémica de Aníbal Núñez y Julián Chamorro Gay
sobre la vigencia del social-realismo

Una de las primeras polémicas que se desarrollan en 1970 y también una de las más interesantes es la suscitada a partir de una carta que, bajo el título "Cultura e industria", publicaron los poetas Aníbal Núñez y Julián Chamorro Gay en el semanario *Triunfo* en el mes de enero. No sólo lo destacado de las firmas al pie de la carta, sino su implicación en el ámbito poético del

momento y el objeto mismo de la polémica sitúa en el primer plano de interés esta discusión.

Curiosamente, la polémica se inicia en el nº 397 de la revista *Triunfo*, correspondiente al 10 de enero de 1970, ante el anuncio de la próxima publicación de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, a cargo de José M^a. Castellet. La antología anunciada no se terminaría de imprimir, en cambio, hasta abril de ese año, siendo distribuida durante el siguiente mes. En consecuencia, la polémica, que cifra su objeto sobre la significación de las propuestas estéticas de la nueva antología, se desarrolla en los dos primeros meses del año, paradójicamente antes de que fuera publicada dicha obra. Así pues, la polémica, como señalaría Vázquez Montalbán, se centraba no sobre el objeto en sí, sobre el libro *Nueve novísimos*, sino sobre su consideración como emblema de una nueva estética, y, por lo tanto, la antología podía funcionar como elemento provocador de una polémica que estaba ya planteada en el ámbito cultural español, incluso antes de que fuera publicada. Considerada como emblema o como símbolo de una situación o de una determinada postura, la existencia real de *Nueve novísimos* era paradójicamente indiferente para quienes se enfrentaban en una polémica fundada en posiciones anteriores y que no partían del objeto real como núcleo de análisis de las nuevas propuestas.

Varios son los temas, agrupados bajo la preocupación por el desarrollo del social-realismo en la poesía más joven, sobre los que se establecen los términos de la polémica, apareciendo disociados en pares de oposiciones bien definidos:

1º) Social-realismo *versus* estética novísima.

Esta oposición incluye, a su vez, otros puntos polémicos derivados:

-testimonio de la realidad *versus* evasión.

-arte como producto proletario *versus* arte como producto neocapitalista,

-provincianismo cultural *versus* capitalidad cultural.

2º) Evolución estética *versus* ruptura estética.

3º) Crítica general de la fabricación de productos culturales.

Fundamentalmente esta polémica se desarrolla en torno a tres cartas aparecidas en el semanario *Triunfo* en los meses de enero y febrero de 1970:

-Chamorro Gay, Julián y Núñez, Aníbal. "Cultura e industria" en *Triunfo*, n° 397 (10-I-1970); pág. 39-40.

-A.M. "El social-realismo, hoy" en *Triunfo*, n° 399 (24-I-1970); pág. 37-38.

-Núñez, Aníbal. "Sobre el socialrealismo" en *Triunfo*, n° 401 (7-II-1970); pág. 41-42.

La primera carta de Julián Chamorro Gay y de Aníbal Núñez surge ante el anuncio del "lanzamiento de una nueva escuela literaria, a la que (Castellet) dará el espaldarazo en un libro que aparecerá en breve editado por Carlos Barral"⁸. Evidentemente el libro que habría de lanzar la nueva escuela anunciada era la antología de José M^a. Castellet *Nueve novísimos*. No era, o tal vez sí, la antología de Castellet ni los poetas seleccionados por él el objetivo que Núñez y Chamorro pretendían criticar, sino la forma de establecer el cambio estético que el antólogo catalán había pergeñado:

No es nuestra intención criticar aquí la obra de los poetas que José María Castellet va a reunir y lanzar, Lo que nos interesa dejar bien claro es nuestra repulsa para los métodos con que pretende imponerlos (pág. 40).

Fuese o no el objeto del ataque de los poetas salmantinos la antología de Castellet, el hecho es que su crítica trascendía un paso más allá para formularse en sus exactos términos de cambio de estética, de ruptura con la estética socialrealista dominante hasta ese momento:

Esta pretensión de superar un social-realismo que, si bien ya está en parte anquilosado, es lo más positivo de la poesía de posguerra, por medio de rupturas tan violentas como la que se nos pregona, no creemos que sea lo procedente, y de ahí esta sospecha. Por otra parte, nos parece más válido el enriquecimiento y la asimilación de la auténtica poesía anterior, la búsqueda honesta de formas más actuales de comunicación, pero siempre partiendo de una experiencia realista, intención que es vigente en muchos otros poetas (pág. 40).

Los poetas salmantinos proponían, así, una nueva estética que, fundada en los logros del social-realismo y en la tradición realista, pudiera, en la superación de la estética social precedente, lograr una mejor adecuación a la realidad circundante para conseguir su "comunicación" más efectiva al lector. De igual modo que los poetas sociales de la primera posguerra, Chamorro Gay y Núñez siguen considerando el acto poético como un acto fundamentalmente *comunicativo*⁹ y precisamente en este hecho radica la diferencia fundamental con las propuestas estéticas más rupturistas. Esquemáticamente, el discurso teórico anotado desarrolla, explícita o implícitamente, una serie de términos en oposición que pueden ser aislados y enumerados, para, de esta manera, mostrar puntualmente los rasgos fundamentales expuestos en la carta-manifiesto, en la que, como tal, el emisor (Chamorro-Núñez) se sitúa en el eje doctrinario del "yo condeno" para afirmar o negar dogmáticamente algunos aspectos, que en este caso se situarán del lado del social-realismo:

+	versus	-
tradición realista		tradición irrealista
enlace con la poesía de posguerra		ruptura con la poesía de posguerra
continuación del social-realismo		superación del social-realismo

En consecuencia, Chamorro-Núñez, en el desarrollo de una visión marcadamente materialista del fenómeno literario, reclamarán "una poesía adecuada a la real situación socioeconómica del país" (pág. 40), una poesía acorde con el "rincón peninsular, aún bastante subdesarrollado" en el que viven, acorde con la realidad social española y no exclusivamente con la de la "europea Barcelona". La poesía de fundamentación social-realista tenía aún, por lo tanto, para los autores de la carta-manifiesto una eficacia que la nueva estética que se pretendía imponer quería negarle.

La polémica abierta por Chamorro-Núñez sobre la vigencia de una estética social-realista que, tras un ajuste estructural, siguiera proporcionando un modo válido de escritura poética halla respuesta en la carta "El social-realismo, hoy", firmada con las iniciales A.M. Para A.M., la estética social-realista ha llegado a su desarrollo último y no tiene, por lo tanto, vigencia en el momento literario en que se desarrolla la polémica; en consecuencia, la carta de Chamorro-Núñez es interpretada como "una especie de irritado llanto por el inevitable fallecimiento del social-realismo"¹⁰. Tal como expone la carta de A.M., el social-realismo debe ser suplantado por una nueva estética, fundada en unos presupuesto distintos a los del realismo, puesto que la estética social ha fracasado en los dos niveles de actuación que se había

propuesto: como arte progresista, como instrumento social y político revolucionario.

Pero el fondo de toda la carta viene a ser como una profesión de fe en el socialrealismo y ésta me parece una postura peligrosamente equivocada, porque el socialrealismo ha teñido de descrédito -y hasta de ridículo- a todo el arte progresista, y como instrumento me parece romo, cuando no contraproducente (pág. 38).

El social-realismo se había transformado en la contrafigura de lo que había querido ser y, en consecuencia, había quedado rebasado no sólo por el propio devenir histórico, con respecto al cual ya no se ajustaba, sino también "en gran parte por sus propias culpas" (pág. 38), por su agotamiento en sí mismo y por el desgaste de sus mismas estructuras expresivas. Tras más de veinte años de dominio estético, el realismo social no tenía ya la vigencia que algunos autores querían otorgarle.

En su carta de respuesta "Sobre el socialrealismo", Aníbal Núñez introduce en la polémica una serie de conceptos de oposición nuevos que no habían sido considerados con la amplitud suficiente anteriormente. El poeta salmantino introduce los términos de *compromiso* y *evasión* como ejes en torno a los cuales va a hacer girar el nuevo desarrollo de su discurso en defensa de la estética social-realista, con lo que la polémica adquiere una nueva dimensión:

Pero éstos (los poetas realistas), que no despreciando la imaginación la comprometen, están definitivamente condenados, porque defensores del socialrealismo -o detractores de su anquilosamiento-, persisten en dar testimonio del zapato que nos aprieta, ignorantes (...) del último recurso, de la panacea fabulosa, del ungüento mágico, patrocinado y registrado, de la evasión nostálgica¹¹.

Y añade más adelante:

Nosotros no tratamos de sacar las castañas del fuego al socialrealismo. Y somos los primeros (...) en impugnar su retórica y su desclasamiento afectivo, que dijo el otro. No damos soluciones, las deseamos para que se pase el empacho socialrealista que algunos padecen (pág. 42).

Núñez insiste así, desde la nueva perspectiva del compromiso estético con la realidad, en los mismos supuestos que apuntara en su primera carta-manifiesto. La superación del social-realismo, que había abocado a una expresión "retórica" y a un "desclasamiento afectivo", es decir, que mostraba su desajuste expresivo con la realidad circundante, debía llevarse a cabo desde el mantenimiento de los planteamientos de la tradición realista, fundados en: 1º) el compromiso socio-político ("la imaginación la comprometen"); 2º) el testimonio de la realidad y la denuncia de la opresión ("dar testimonio del zapato que nos aprieta"). Por lo tanto, desde la nueva perspectiva adoptada, el discurso teórico se desarrolla teniendo en cuenta los siguientes términos polémicos, sobre los que se pronuncia de modo dogmático, dentro de la estructura del manifiesto artístico:

+	<i>versus</i>	-
imaginación comprometida		imaginación libre
testimonio de la realidad		evasión de la realidad

Ahora bien, tal como dispone Núñez los términos de oposición en su discurso teórico, se desprende que desde su perspectiva la *evasión* queda marcada como un término negativo por cuanto, enfrentado al término *testimonio*, supone una forma de aceptación de la realidad, cuya opresión no se denuncia. Por el contrario, el discurso teórico desarrollado por A.M. asume el término *evasión* como un término positivo, por cuanto supone "una forma eficaz de protesta, que, además, es una protesta social, nacida del pueblo en general y en todos los países a la vez del desventurado mundo" (pág. 38). Por lo tanto, desde la nueva perspectiva estética emblematicada por Núñez y A.M. en la antología *Nueve novísimos* no se pretende negar, como el discurso de Núñez asume, ni la validez de un compromiso radical con la realidad circundante ni la protesta efectiva contra un sistema instaurado en la injusticia, sino que lo que de hecho se rechaza es la forma en que ese compromiso y esa protesta se han manifestado a través de una estética social-realista. Es decir, lo que A.M. niega en su discurso no es el compromiso social o político, sino los dos presupuestos teóricos que implícitamente el discurso del

poeta salmantino asume como fundamentos estéticos del realismo social:

a) que el compromiso socio-político suponga una barrera a la imaginación creativa;

b) que el compromiso y la denuncia socio-política sólo puedan manifestarse en forma de testimonio de la realidad circundante.

En consecuencia, la nueva estética propuesta intentaba evitar cualquier justificación de una línea de expresión literaria desde una perspectiva ética o socio-política. Tanto la *evasión* como el *testimonio* eran formas válidas y eficaces de compromiso del artista con la realidad circundante y de denuncia de un sistema socialmente injusto. En su aparente falta de compromiso, la nueva estética opuesta al social-realismo llevaba a cabo la liberación de la imaginación y se resolvía como una forma más efectiva de protesta contra el sistema impuesto.

Pareja a las acusaciones de evasiva y descomprometida con la realidad social del país que Aníbal Núñez y Julián Chamorro Gay vertían con respecto a la tendencia poética representada en *Nueve novísimos*, los poetas de esta antología son calificados por los autores salmantinos, de acuerdo con su perspectiva materialista, de "neocapitalistas", en el sentido de que éstos y sus producciones estéticas no son sólo el resultado de una sociedad en desarrollo dentro de un sistema neocapitalista, sino que son su plena confirmación y la

celebración acrítica de tal estado. Así, escriben Chamorro y Núñez en su primera carta-manifiesto: "Parece que los Planes Económicos de Desarrollo también afectan, en su léxico y modelos neocapitalistas, a los más diversos quehaceres estéticos" (pág. 39). En cambio, desde la perspectiva que adopta A.M., los poetas *novísimos* si bien son la consecuencia de un estadio de desarrollo económico en un sistema neo-capitalista, suponen también la contrafigura del sistema y, por lo tanto, su negación: "Los poetas elegidos por Castellet no me parece justo llamarles *neocapitalistas* (...). Según eso, podría llamarse a Marx pensador victoriano y a Lenin político zarista" (pág. 38). La evasión de la realidad cobra así distinto valor para Chamorro-Núñez que para A.M.; mientras para los primeros la actitud evasiva que la poesía *novísima* emblematisa supone la aceptación y la confirmación del sistema económico, para el segundo no es sino su negación más absoluta. Implícitamente, el discurso teórico elaborado por Chamorro-Núñez acepta la existencia de dos términos de oposición radical, con sus correspondientes identidades y juicios de valor:

+	<i>versus</i>	-
comunismo-austero		neocapitalismo
social-realismo		neomodernismo (estética novísima)

Desde la perspectiva elaborada por A.M., la estética *novísima* ha superado ese eje de confrontación entre ambos términos y, al ignorar el eje de oposición económica y situarse en *un lugar otro*, niega al mismo tiempo los dos términos que la oposición articulaba.

Pero junto al término "neocapitalistas" el discurso de Chamorro-Núñez introduce un término concomitante, "poetas neo-capitalinos", con la voluntad, como explicará Núñez en "Sobre el socialrealismo", de "jugar con *capital* en su doble sentido, económico y toponímico" (pág. 42), y establecer, por lo tanto, un nuevo eje de oposición, paralelo al que enfrentaba comunismo / neo-capitalismo, cuyos términos confrontados sean el provincianismo cultural, como elemento positivo, y la capitalidad cultural, marcado negativamente. Así, en la carta citada, Aníbal Núñez escribirá:

Y nuestra sorpresa al ver cómo el señor Castellet ha encontrado, sin salir de la geografía metropolitana (debe ser alérgico al aire de provincias), la representación idónea de una generación poética nacional. Y diría más: sin salirse de ciertos círculos concéntricos (pág. 42).

Paralelamente a la negación de la capitalidad cultural se lleva a cabo la afirmación, en una formulación irónica del discurso, del provincianismo como un rasgo fundamental:

Lo que ocurre es que, como provincianos, tenemos un metabolismo intelectual más lento que los estudiantes cortesanos. Sí, provincianos y poetas:

es decir, poetas provincianos somos Chamorro Gay y yo (pág. 41).

El desarrollo de un discurso irónico implica la ocultación de los verdaderos términos sobre los que se funda éste, al quedar encubiertos por otros cuya única finalidad es la apariencia. El discurso irónico adquiere, de esta manera, en el manifiesto artístico una doble capacidad negadora gracias a su oblicuidad. En este sentido, la confrontación de términos provincianismo / capitalidad lleva implícita una denuncia más profunda, que apenas llega a formularse en el primero de los párrafos citados: la acusación a *Nueve novísimos* de representación fragmentaria del panorama poético español. Al atender Castellet en su selección exclusivamente a los poetas radicados en las dos capitales culturales de España (Madrid y Barcelona) ("debe ser alérgico al aire de provincias"), ha olvidado a todos aquellos autores que quedaban fuera de la irradiación cultural de las dos capitales y, en consecuencia, su representación no puede ser la "idónea de una generación poética nacional". *Nueve novísimos*, además de todas las acusaciones que se habían vertido anteriormente, será, por lo tanto, una antología completamente fragmentaria que se quiere imponer como una visión total del panorama poético español y que, en consecuencia, resulta doblemente falsificadora: en cuanto visión fragmentaria y en cuanto que dicha visión se presenta como si fuera totalizadora.

En un primer nivel de desarrollo, el que se ha analizado hasta ahora, la polémica enfrentaba el social-realismo a la estética *novísima* mediante la oposición de términos ideológicos, sociales, o de compromiso con la realidad circundante. La polémica ideológica se infiltraba dentro de una polémica cuyos fundamentos habrían de ser estéticos, para ampliar así los márgenes de discusión y llegar a una más apurada definición de las posturas radicalizadas en la oposición. En un segundo nivel de desarrollo, la polémica atiende a los términos de oposición estética. La carta-manifiesto de Chamorro Gay y Aníbal Núñez definirá y negará cada uno de los rasgos estéticos que caracterizan a los poetas reunidos en *Nueve novísimos*, que en una formulación más amplia de su estética, los autores salmantinos identificarán bajo la denominación de *neo-modernistas*, "porque hoy día la etiqueta neo-modernista figura en los envases de los productos culturales más celebrados" (pág. 40). El proceso negador de la estética *novísima* en la carta-manifiesto de Chamorro-Núñez es radical y puntualizado en los diferentes aspectos que más aparentemente definen dicha estética. Se niega, así, en primer lugar, la moda *camp* y el retorno del modernismo, en un discurso irónico en muchos casos: "Nos tememos que en esto de *camp* está la solución. La revalorización del cisne y el nenúfar (...) y demás zarandajas del tan cacareado retorno modernista" (pág. 40). Se denuncia más adelante el carácter

formalista y evasivo de la estética novísima como muestras de una actitud falsamente renovadora: "Y también la sospecha de que tras esta actitud renovadora no existe más que una poesía metropolitana de evasión y de divertimentos formalistas" (pág. 40). En consecuencia, la estética neo-modernista que se denunciaba no suponía una actitud profunda ante el hecho literario, sino el resultado de la influencia de una moda pasajera a la que la "nueva poesía" se había vinculado decididamente, lo que implicaba su carácter absolutamente superficial, así como la falta de profundidad del cambio estético en que se sustentaba.

En su proceso negador, la carta-manifiesto de Chamorro-Núñez enumeraba los rasgos más característicos de la estética novísima antes de que se hiciera pública su formulación teórica en la antología de Castellet: 1º) gusto por lo *camp*; 2º) revalorización del modernismo; 3º) poesía metropolitana, nacida en las grandes capitales culturales, que tiene a la ciudad como referente; 4º) evasión de la realidad circundante; 5º) formalismo; 6º) resultado de los gustos de moda. Implícitamente, en su proceso de negación pormenorizada de la estética novísima, Chamorro-Núñez caracterizaban paralelamente los rasgos definidores que para ellos tenía la estética social-realista: a) atención principal a la expresión ajustada de unos contenidos concretos; b) compromiso con la realidad circundante; c) inserción en una profunda

tradición realista más allá de los cambios de moda. En definitiva, el proceso negador llevado a cabo por Chamorro-Núñez trataba de negar en profundidad el carácter rupturista de la nueva estética que se pretendía imponer a partir de *Nueve novísimos*, considerado como su emblema representativo:

Vientos renovadores han comenzado a soplar, de la noche a la mañana, por todos los recovecos de nuestra literatura. (...) No comprendemos bien la representatividad generacional de estos poetas neo-capitalinos, ni la medida real de su voluntad de ruptura con la poesía anterior (pág. 39).

Frente a la ruptura radical con la estética social-realista, los poetas salmantinos proponen un cambio estético dentro de la tradición realista. En consecuencia, sus sospechas hacia lo aparente e injustificado de la ruptura poética propuesta desde la perspectiva neo-modernista se reiteran en el artículo "Sobre el socialrealismo":

Lo único que hicimos fue elevar a la tribuna pública nuestra sospecha, modesta y carpetovetónica, ante una violenta (en su acepción de "repentina" sólo, por supuesto) ruptura. (...) Y seguimos empuñando nuestra mala espina, tercios, ante ese borrón y cuenta nueva que quieren emprender todos los que, usuarios de ese bálsamo maravilloso de la fantasía, han encontrado en el mercado una justificante y ornamental tapadera para su miedo (pág. 42).

La respuesta de A.M. a este respecto era radical, como su defensa de la ruptura estética que suponía la poesía *novísima*, y así escribía en "El socialrealismo, hoy": "La

poesía, señores míos, no puede anquilosarse en unas formas para siempre (...). Pero si nos gusta la poesía busquemos todas nuevas formas de expresión" (pág. 38). De hecho, la búsqueda de "nuevas formas de expresión" era algo que proponían también Chamorro Gay y Aníbal Núñez. El problema radicaba precisamente en *dónde* buscar esas nuevas fórmulas poéticas. Mientras que para Chamorro-Núñez la tradición realista otorgaba recursos suficientes para llevar a cabo una profunda renovación estética y formal del social-realismo precedente sin olvidar su trasfondo ético y su compromiso social, para A.M. la tradición realista había llegado a su pleno agotamiento a través del social-realismo y la ruptura radical con ella se hacía necesaria desde unos presupuestos estéticos que negaran los precedentes. Mientras para Chamorro-Núñez la renovación poética podría venir a partir de la evolución de la tradición realista, para A.M., como emblema representativo de la postura estética *novísima*, la renovación sólo podría manifestarse en forma de ruptura radical.

Un último nivel de discurso se desarrolla en la polémica que enfrenta en estos artículos al social-realismo con la estética *novísima*, en torno a la inclusión del producto cultural en el sistema de producción neo-capitalista. Para Julián Chamorro y Aníbal Núñez la inclusión del objeto cultural dentro del sistema de producción industrial neo-capitalista lleva implícita

su consideración como mercancía, su condicionamiento a las reglas de mercado, su dependencia de las manifestaciones más aparentes de la moda, y, en última instancia, su perecibilidad por las mismas reglas que regulan el sistema de producción. En consecuencia, para ellos el objeto cultural no puede ser fabricado como un *producto industrial perecible*, sino que es algo autónomo con respecto al sistema de producción neo-capitalista. Así, escriben:

Y así venimos observando, con sorpresa -perdón- un poco carpetovetónica, cómo se fabrican productos artísticos con los más refinados métodos (...) de lo que Adorno ha llamado "industria cultural" (pág. 39).

Para los autores salmantinos, *Nueve novísimos* y la supuesta ruptura estética que el libro emblematisa están insertos como productos creados dentro de esa *industria cultural* que se denuncia y su vitalidad y vigencia dependen exclusivamente de las leyes del mercado y de la moda, por lo que su agotamiento y su desaparición como cualquier mercancía está asegurada. Frente a esta perspectiva, la tradición realista aparece inserta dentro de un mundo más estable, ajeno a la producción industrial de productos culturales. De hecho, el social-realismo no es considerado como un producto industrial, como una mercancía de la industria cultural, y, por lo tanto, su perecibilidad aparece cuestionada, al no estar condicionado por las leyes del mercado, sino pertenecer a

un estado de realidades inmutables ajenas al sistema neocapitalista. A.M. vendría a desvelar el falseamiento intelectual sobre el que este planteamiento se sustentaba: "Al final dicen que todo esto debe estar conectado con intereses económicos de nuestros mecenas industriales. ¡Pues claro! ¿Desde cuándo los editores editan por altruísmo?" (pág. 38). En su respuesta a la carta-manifiesto de Chamorro-Núñez, A.M. situaba la crítica de éstos en sus justos términos. Tanto el social-realismo como la estética *novísima* eran productos de la industria cultural, como no podía ser de otra manera, pero mientras la estética *novísima* nacía consciente de su carácter de producto cultural y aprovechaba los recursos de la industria para su implantación, el social-realismo, debido a su dominio como estética vigente a lo largo de un amplio período temporal, había perdido, a lo que evidenciaban las manifestaciones de Chamorro-Núñez, su conciencia de mercancía cultural, había olvidado al público lector y se había agotado en su propia repetición retórica sin cambios.

En resumen, esquemáticamente el discurso polémico desarrollado en las tres cartas estudiadas se articula principalmente en un conjunto de términos enfrentados implícita o explícitamente que estructuran el enfrentamiento radical entre dos posturas estéticas bien diferenciadas. La valoración negativa o positiva de los diferentes términos desde las posiciones enfrentadas del

"yo condeno" característico en la estructura del manifiesto artístico, dependerá de la posición que adopte el emisor, defendiendo una u otra postura estética. En un primer nivel polémico de confrontación de términos ideológicos, sociales, o de compromiso con la realidad circundante, pueden señalarse los siguientes términos de oposición:

<u>social-realismo</u>	<i>versus</i>	<u>estética novísima</u>
imaginación comprometida		imaginación libre
testimonio de la realidad		evasión de la realidad
comunismo-austero		neocapitalismo
provincianismo cultural		capitalidad cultural

En un segundo nivel de desarrollo polémico, se oponen aspectos fundamentalmente estéticos:

<u>social-realismo</u>	<i>versus</i>	<u>estética novísima</u>
preocupación por los contenidos		preocupación formal
resultado de un gusto estable		resultado de un gusto de moda
evolución desde tradición realista		ruptura con tradición realista

En un último nivel de desarrollo polémico, el objeto cultural (las dos estéticas enfrentadas) es considerado en su relación con la industria cultural. Según las perspectivas que se adopten los términos enfrentados en

la oposición quedarán determinados de una u otra manera. Así, desde la perspectiva social-realista la confrontación se daría en los siguientes términos:

<u>social-realismo</u>	versus	<u>estética novísima</u>
verdadero producto cultural		falso producto cultural
no producto de industria cultural		producto de industria cultural
permanencia		perecibilidad

Mientras que desde la perspectiva de la estética *novísima* los términos de la oposición se dispondrían, en la eliminación del eje opositivo que articula el discurso del social-realismo, de la siguiente manera:

<u>social-realismo</u>	versus	<u>estética novísima</u>
no conciencia de producto de la industria cultural		conciencia de producto de la industria cultural

Dado el carácter polémico de los artículos comentados y su vinculación en muchos casos con rasgos característicos del manifiesto artístico, junto a los rasgos plenamente definitorios de las distintas posturas estéticas aparecen acusaciones descalificatorias con respecto a uno u otro movimiento.

Finalmente, esta polémica entre el social-realismo y la estética *novísima* que se desarrolló en la revista *Triunfo* durante los primeros meses de 1970 tuvo una respuesta que no llegó nunca a hacerse pública. Las

cartas-artículo "Cultura e industria" y "Sobre el socialrealismo" que escribiera Aníbal Núñez y Julián Chamorro Gay criticando la estética que Castellet iba a lanzar unos meses más adelante en su antología *Nueve novísimos* motivaron a su vez otra carta de respuesta firmada en esta ocasión por dos poetas que iban a formar parte de la citada antología: Félix de Azúa y Vicente Molina-Foix. En uno de los párrafos de la carta, que quedó inédita finalmente, podía leerse:

Hemos de comunicar al sufrido lector de *Triunfo*, sin duda asombrado ante tan bizarra polémica, que Aníbal Núñez, uno de los firmantes de la carta, envió al antólogo José María Castellet, en la época en que este realizaba su labor previa de selección, su libro conjunto de poemas, con objeto de figurar, si aquél lo consideraba conveniente, en la citada antología. Sobran quizá los comentarios¹².

La polémica establecida por el grupo Claraboya

La revista poética leonesa *Claraboya* fue una de las publicaciones más activas y de más prestigio durante los años sesenta y una de las que más atención prestó a las nuevas producciones de los poetas jóvenes¹³. Dirigida por los poetas Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas, *Claraboya*, desde 1965 aproximadamente, comienza a abrir sus páginas a los más jóvenes creadores, representantes de las diversas tendencias que conviven en el segundo lustro de los años

sesenta, al mismo tiempo que sus componentes comienzan a elaborar una poesía de tono humanista que, sin olvidar el tratamiento de la realidad circundante en el texto, lleve a cabo una profunda renovación formal que permita una expresión acorde con su tiempo histórico. Este tipo de poesía, embrionaria todavía en el momento en que desaparece la revista en 1968, alcanzará su plena formulación en la "poesía dialéctica", cuyos fundamentos teóricos plantearán los poetas de *Claraboya* en 1971, al publicar su antología *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*¹⁴. La defensa de este tipo de poesía dialéctica otorgará un cierto carácter combativo a los miembros de la publicación leonesa, que se manifestará principalmente en el enfrentamiento con otras tendencias poéticas y especialmente con aquella que empieza a ser dominante en torno a 1970 con la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*. En este sentido, la antología *Equipo Claraboya. Teoría y poemas* será una respuesta negadora a los presupuestos estéticos y poéticos sustentados en la antología de Castellet un año atrás.

El carácter combativo del grupo rector de la revista *Claraboya* y su enfrentamiento con la tendencia estética emblemática en *Nueve novísimos* se reflejará en una polémica teórica y poética desarrollada en tres estadios distintos y en distintos momentos del desarrollo poético de la generación más joven. El modo de enfrentamiento polémico no resulta semejante en los tres momentos, ni

tampoco el tono de la polémica ni los aspectos sobre los que se polemiza. Por otro lado, este enfrentamiento polémico entre la estética defendida por el grupo de *Claraboya* y la defendida por los poetas novísimos (o pre-novísimos) no resultó radical ni se formuló desde el primer momento de elaboración poética. En el segundo lustro de los años sesenta, *Claraboya* se manifiesta como una revista abierta a una amplia gama de tendencias poéticas representadas por los autores más jóvenes, gama que convive de modo natural dentro de las páginas de la revista, pese a que el consejo rector posee, evidentemente, unas preferencias estéticas dentro de esa diversidad. Así, en este período, se publican en *Claraboya* poemas como "Madrigal o blasón" e "Himno tercero", de Gimferrer, en el nº 12 (1966), o poemas como "Caligrafía", de Gimferrer, y "Boscoreale" y "Plaza de Italia", de Guillermo Carnero, en el nº 15 (mayo-junio de 1967), que *Claraboya* dedicó a antologar a la joven poesía española. Por lo tanto, en ese primer momento, en el segundo lustro de los años sesenta, en que las dos estéticas divergentes se están definiendo en sus propios principios, el enfrentamiento queda larvado, apenas formulado, para desarrollarse posteriormente de modo radical, una vez que ambas estéticas encuentren su propia definición en *Nueve novísimos*, por un lado, y en *Equipo Claraboya*, por otro. En este sentido, José Antonio Llamas declarará:

Nuestro enfrentamiento quedó fetal, porque nosotros los publicamos; es decir, Gimferrer, Guillermo Carnero y todos los demás, los primeros poemas que publicaron están en *Claraboya*, y sin embargo luego, a posteriori, les dijimos que no, que no era esto, que esto de la palabra por la palabra era demasiado¹⁵.

Así, José Antonio Llamas señala el doble movimiento en la relación de *Claraboya* con los poetas novísimos. En un primer momento, cuando las estéticas no están aún plenamente definidas, ni existe un predominio claro de ninguna tendencia de la joven poesía, todos los grupos participan de un proceso de renovación semejante de la poesía española. Es sólo en un segundo estadio, cuando las estéticas comienzan a definirse con más precisión y cuando algunas tendencias comienzan a manifestarse con un cierto predominio sobre otras, cuando el enfrentamiento se radicaliza.

El primer estadio de la polémica entre los poetas de *Claraboya* y la estética que hallaría su formulación más precisa en *Nueve novísimos* lo constituye la aparición, en el nº 13 (enero-febrero de 1967) de la revista leonesa, de una reseña de *Arde el mar* de Pedro Gimferrer, firmada por José Angel Lubina, pseudónimo de Agustín Delgado. Es, por lo tanto, un enfrentamiento parcial y puntual contra la primera manifestación de la estética novísima, o neodecadente, como la denominarán los poetas de *Claraboya*, en su primera formulación, que habría de constituir su primera definición para un desarrollo

posterior. Si *Arde el mar* daba la primera expresión a una de las tendencias renovadoras de la joven poesía, *Claraboya* iba a exponer sus primeras dudas ante la nueva tendencia esteticista.

En su comentario, Lubina-Delgado distinguía en *Arde el mar* una serie de poemas de raíz histórica, de otros que narran vivencias íntimas, y, analizando los primeros, escribía:

El sistema general de composición de los primeros es el de proyectar estados de ánimo personales sobre situaciones del pasado, que el poeta supone paralelas a estados de ánimo. Este sistema de concepción poética tiene como supuesto el que el pasado traído al presente y narrado en forma vivencial crea una belleza mágica¹⁶.

Para los miembros de *Claraboya* el poema histórico tenía una importancia capital como elemento de análisis que facilitara la comprensión de la realidad histórica del momento. Al proyectar situaciones históricas en el poema se lograba una comprensión más profunda de la realidad actual, el momento presente adquiriría su verdadero relieve y el texto cobraba su verdadera dimensión crítica frente a la realidad circundante. En este sentido, *Claraboya* había valorado la técnica del poema histórico en la poesía del destierro de Luis Cernuda, como un modo válido y "dialéctico" de aproximación a la realidad en la creación poética. Sin embargo, la técnica del poema histórico, tal como aparece en *Arde el mar*, adquiere una dimensión distinta, puesto que no se utiliza como un

elemento de análisis de la realidad presente mediante la desmitificación del pasado, sino que el pasado es recreado en su plena dimensión mítica, sin objetivación, proyectando en él "estados de ánimo personales" con la única intención de encontrar un referente estético al yo poético. Así, escribe Lubina-Delgado: "Gimferrer ha equivocado el camino al dejarse ganar por lo estético en la narración y no captar lo concreto, lo aparentemente indigno del poema, que es la materia misma del poema histórico" (pág. 52). Por lo tanto, desde la perspectiva de *Claraboya*, Gimferrer fracasa, en su utilización del poema histórico, en la verdadera penetración y conocimiento de la época recreada y fracasa paralelamente en la creación en el texto de un instrumento inmejorable para el conocimiento y la crítica de la realidad de su momento: "En resumen, no ha desmitificado el pasado. No lo ha objetivado, sino que su comportamiento ha sido el del principiante que tantea caminos" (pág. 52).

Por otro lado, Gimferrer también se deja ganar por su afán esteticista en aquellos poemas más personales, según Lubina: "Los poemas, sin embargo, que narran vivencias concretas, aunque desvalorizados por ese afán de belleza a toda costa, están más conseguidos" (pág. 52). La aproximación a la realidad circundante desde una perspectiva más personal no se desvirtúa en este caso por la mitificación de un pasado estético y consecuentemente el poeta consigue objetivar la anécdota poética, "captar

lo concreto" de un modo más eficaz, sin el doble tamiz estético impuesto por la proyección de los estados de ánimo personales sobre situaciones históricas.

En definitiva, desde la perspectiva de *Claraboya*, Gimferrer no lograba una aproximación efectiva y una captación eficaz y crítica de la realidad circundante en sus poemas de *Arde el mar*, principalmente por su "voluntad de poesía culta" (pág. 52), por situarse decididamente del lado del lenguaje, de la forma, por pretender un tratamiento estético de la realidad en lugar de un tratamiento real, una renovación estética del lenguaje en vez de un tratamiento narrativo. El fracaso de la poesía de Gimferrer se cifraba para *Claraboya* en no haber conseguido "objetivar la realidad", ni transmitirla en fórmulas acordes con esa realidad objetivada. Esa falta de objetivación de la realidad era debida principalmente a la voluntad esteticista, a la utilización de "expresiones de por sí alucinadas" (pág. 52), a una utilización no-realista del poema histórico y a la proyección ampulosa del yo poético. En fin, concluía Lubina-Delgado su comentario de *Arde el mar* señalando: "Tiempo le quedará de domar el verso y lograr la defícil sencillez de lo humano, que eso es lo que contiene la poesía" (pág. 52).

Semejantes acusaciones se iban a repetir, ampliadas ahora al grupo de poetas que integraría *Nueve novísimos*, algunos años más tarde, al publicarse *Equipo Claraboya*.

Teoría y poemas, en lo que constituirá el segundo estadio de desarrollo de esta polémica. En marzo de 1971, tres años después de desaparecida la revista *Claraboya*, la colección de poesía *El Bardo* publicaba *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*¹⁷, un extenso manifiesto¹⁸ poético del grupo redactor de la revista leonesa, que reunía una antología poética precedida de un corpus teórico y que venía a negar: por un lado, las manifestaciones poéticas de posguerra anteriores a la defendida por el manifiesto, frente a las cuales la nueva poesía ("poesía dialéctica") es su culminación y su superación; por otro lado, las manifestaciones poéticas contemporáneas, frente a las cuales la "poesía dialéctica" se opone radicalmente. Por otra parte, la antología poética pretende ser la confirmación práctica del manifiesto teórico esbozado anteriormente; es decir: en primer lugar, se identifica la "poesía del futuro", la "nueva poesía", con la "poesía dialéctica", negando cualquier otro tipo de manifestación poética; en segundo lugar, se identifica la "poesía dialéctica" con la recogida en la antología. De esta manera, el manifiesto consigue sus dos fines fundamentales: ofrecer un fundamento teórico para la nueva poesía; ofrecer un ejemplo práctico de tal nueva poesía.

El planteamiento del manifiesto teórico-estético en este volumen se lleva a cabo en el apartado "Aproximaciones a la poesía del futuro", donde la nueva

formulación de la *poesía dialéctica*, una formulación ya definida frente al desarrollo poético abierto en el período de vigencia de la revista, se identifica con la "poesía del futuro". Por lo tanto, toda aquella poesía que no sea dialéctica quedará negada desde los planteamientos del manifiesto artístico de *Claraboya*.

El carácter de ruptura radical, fundamental en el planteamiento teórico de cualquier manifiesto artístico, se expone ya en los primeros párrafos del texto de *Claraboya*:

Intentamos, aquí, manifestar nuestro desacuerdo con la ceremonia de la confusión. Denunciar que con una política de río revuelto y ganancia de pescadores, quienes salen perdiendo son la poesía y su destinatario, el lector (pág. 9).

La ruptura estética propuesta y el subsiguiente esclarecimiento de la supuesta "ceremonia de la confusión" en que se encuentra sumida la poesía española del momento, según *Claraboya*, se realizará desde posiciones *dialécticas*; así, el grado de ruptura estética será consecuencia de la adhesión a dichas posiciones *dialécticas*, que vendrán determinadas paralelamente por la negación de aquellas posturas que se manifiesten como no dialécticas: "En cuanto al futuro, (...) lo que haremos será determinar qué no es dialéctico hacer" (pág. 9). Así pues, aquello que sea dialéctico hacer se establecerá como verdadera posición de ruptura estética,

mientras que aquellas posiciones que no sean básicamente dialécticas motivarán dicha ruptura.

Ahora bien, como ha quedado señalado, la poesía dialéctica se establece frente a las posiciones estéticas precedentes como su superación, mientras que frente a otras poéticas contemporáneas se establece como su oposición radical. Por lo tanto, el discurso polémico del manifiesto de *Claraboya* establecerá tres grados distintos en la oposición: Ruptura (+) / Renovación (+ -) / Reproducción-Ruptura aparente (-)¹⁹. Si la poesía dialéctica se identifica con la ruptura, es decir, con el primer grado de la oposición, el resto de tendencias poéticas analizadas por *Claraboya* se repartirán los otros dos grados de la oposición en tanto en cuanto se manifiesten más o menos próximos a la ruptura estética definida. Así, *Claraboya* irá analizando en distintos apartados la poesía de la generación de los años cincuenta y su relación con la poesía más joven, el experimentalismo poético, la poesía narrativa y el neo-decadentismo. Su posición frente a cada uno de estos movimientos poéticos no-dialécticos determinará su integración en cada uno de los grados de la oposición marcados, bien como *renovación*, bien como *reproducción-ruptura aparente*.

Con respecto a la generación de los años cincuenta, la poesía dialéctica se establece como su superación, puesto que en aquellos poetas "se trata de

prolongaciones, de renovación, y no de innovación, respecto de la poesía anterior" (pág. 10). En consecuencia, la ruptura estética dialéctica propuesta por Claraboya sólo podrá manifestar una cierta coincidencia con la renovación emprendida por los poetas de los años cincuenta, coincidencia que se manifiesta en "un acuerdo de base con la ideología de este grupo, a la vez que una disidencia considerable en las técnicas" (pág. 10). La generación del medio siglo manifiesta, para Claraboya, un desajuste entre modo de expresión y realidad circundante al ofrecer "dimensiones en último término despersonalizadas, sin nivelar el canto al plano de las situaciones concretas y sin romper el lenguaje de las mismas" (pág. 12). En consecuencia, "la poesía más joven no parece querer someterse a la prolongación de este estado de cosas por más tiempo". Así, la ruptura estética con la poesía del medio siglo se cifra en un reajuste dialéctico de las relaciones entre escritor y realidad, reajuste que se llevará a cabo a partir de la observación de la nueva poesía mundial.

El experimentalismo, identificado con la poesía concreta como su modo de expresión más logrado, aparece también como una tendencia renovadora. Si, en principio, la poesía concreta se manifiesta como un "arte de ruptura con todo lo anterior" (pág. 14), lo cierto es que la falta de una dimensión histórica adecuada no le permite manifestarse como un arte dialéctico, de verdadera

ruptura, sino como una estética renovadora, superada por la poesía dialéctica: "Pero lo más urgente es dotar al experimentalismo de una dimensión histórica adecuada" (pág. 15).

La poesía narrativa se sitúa en los límites precisos de la poesía dialéctica, está tan sólo un punto antes de la ruptura estética propuesta por *Claraboya* e incluso adelanta algunos rasgos de la poesía del futuro:

Las direcciones de la poesía narrativa en nuestro país son múltiples, y es más, quizá sea esa nota la que hace de frontera entre las dos primeras generaciones de posguerra y toda la producción posterior (pág. 20-21).

En consecuencia, el proceso renovador iniciado por la poesía narrativa logra una serie de creaciones que participan en cierto modo de los objetivos de la poesía dialéctica, unos productos estéticos a las puertas de la nueva poesía, los cuales "es posible que mañana sean ya algo distinto" (pág. 22).

Así, tanto la poesía de la generación del 50, como el experimentalismo en su formulación de la poesía concreta y la poesía narrativa constituyen, desde la perspectiva de *Claraboya*, tres actitudes estéticas renovadoras, que se aglutinan en torno al segundo grado diferenciado en la oposición. Frente a estas actitudes la poesía dialéctica se manifiesta como superación estética, coincidiendo en algunos de sus planteamientos y negando otros, y, en consecuencia, a ellas les corresponde una

valoración media, es decir, ni se las descalifica por completo, puesto que su actitud renovadora es considerada como válida, ni se las aprueba totalmente, puesto que no alcanzan la ruptura estética propuesta.

Frente a estas tres actitudes estéticas renovadoras y también frente a la poesía dialéctica, el neo-decadentismo aparece como la estética que se manifiesta bajo el tercer grado de la oposición, el grado diametralmente opuesto a la ruptura dialéctica, puesto que en esa estética se encarna la *aparente ruptura*, frente a la *ruptura verdadera* que supone la poesía dialéctica. Si la actitud renovadora de las tres estéticas precedentes analizadas motivaba una valoración media desde la perspectiva dialéctica, la falsa actitud rupturista del neo-decadentismo provocará la descalificación absoluta de esta tendencia. Es precisamente esta actitud neo-decadente la que ha provocado la "ceremonia de la confusión" en la joven poesía española del momento que *Claraboya* denunciaba en los primeros párrafos de su manifiesto teórico, y la que motiva la aparición del volumen teórico-antológico del grupo leonés con la intención de desenmascarar la pretendida ruptura representada por el neodecadentismo: "Nuestro objetivo aquí va a consistir en desenmascarar esa pretendida actitud dialéctica, que algunos de los cultivadores han querido ver en su obra" (pág. 16). Porque el neodecadentismo no supone para *Claraboya* una

actitud poética dialéctica y, en consecuencia, no es una estética de ruptura: "En nada aparece la pretendida ruptura de estos poetas" (pág. 18). En consecuencia, el papel de *Claraboya* consistirá en demostrar la falsa actitud rupturista del neo-decadentismo frente a la verdadera ruptura dialéctica.

El neo-decadentismo encuentra su representación más completa en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José M^a. Castellet, que se había publicado un año atrás y que servirá de contra-modelo a la formulación dialéctica que *Claraboya* lleva a cabo en su antología: "La antología *Nueve novísimos*, prologada por Castellet, recopila algunos de los poetas jóvenes que practican tales fórmulas" (pág. 16). Pese a su apariencia rupturista y a que los autores incorporados a ella "continuamente hacen declaración revolucionaria", la tendencia estética recogida por la antología de Castellet en ningún modo supone una verdadera ruptura estética, puesto que está "lanzada con la aquiescencia oficial" y "alcanza el favor de algunos degustadores exquisitos" (pág. 16). Así pues, el neo-decadentismo tan sólo aparentemente supone una actitud rupturista, mientras que en profundidad su aparente ruptura deja inmóviles los cimientos de la estética precedente asentada para convertirse en su reproducción y en su repetición.

El neo-decadentismo fracasaba en su pretendida ruptura estética por una falta de adecuación a la actitud

dialéctica en dos aspectos fundamentales. Para *Claraboya* la verdadera poesía dialéctica, el verdadero arte de ruptura, debía nacer de una perfecta adecuación del sujeto y la realidad en sus dimensiones completas y totalizadoras. El neo-decadentismo fracasará en su actitud dialéctica, desde la perspectiva de los poetas leoneses, tanto en el tratamiento de la subjetividad en el poema como en el de la realidad objetiva y, en consecuencia, no conseguirá una perfecta adecuación de ambos materiales.

Claraboya inicia el análisis de la estética neo-decadente cuestionando el supuesto neorromanticismo que una parte de la crítica había apuntado en esta tendencia, en cuanto a lo que afecta al tratamiento de la subjetividad en el texto poético. En este sentido dos son los rasgos que caracterizan al neo-decadentismo, según los teóricos leoneses: "Proyección ampulosa de estados de ánimo exclusivamente personales" y "El cálculo en la composición poética, no derivada de actitudes humanas" (pág. 17). En ambos casos el hecho poético se deteriora por una deformación, por una falsificación, de una de sus partes principales: el sujeto. En consecuencia, la poesía así producida no resultará *dialéctica* y *Claraboya* concluirá negando el carácter neorromántico de la tendencia: "Estamos, por tanto, ante una poesía que nada tiene que ver con el neorromanticismo, ni con Cernuda, a

quien invocan con frecuencia sus cultivadores" (pág. 17).

Y añade:

Aquí, sin embargo, al estar los poetas empeñados en ofrecer estética pura, productos puros para el mercado, automáticamente eliminan toda posibilidad dialéctica entre el sujeto y el objeto, y sus poemas son, a lo sumo, el reflejo del incipiente neocapitalismo de un sector muy minoritario de la burguesía catalana (pág. 18).

Los poetas neo-decadentes, preocupados exclusivamente en ofrecer productos de "estética pura", no llevan a cabo una recreación en sus textos de la realidad circundante, adecuada a su tiempo histórico, y, por lo tanto, fracasan en el tratamiento dialéctico del otro elemento del texto poético: el objeto, la realidad. En este sentido, tres son los rasgos que subraya *Claraboya* en la nueva tendencia:

d/ Captación de lo que en la historia es también gesto, ampulosidad, refinamiento. Fuera datos indignos.

e/ Continuas referencias a lo que en esta época funciona como decadente en sus aspectos más frívolos y esteticistas: Hollywood, Venecia, mitologías adolescentes.

f/ Pero también, y sobre todo, la referencia a productos del neocapitalismo, incipiente en el país (pág. 17).

Al convertirse en expresión parcial de la realidad, reproduciendo aquella parte que estéticamente es asequible al sistema establecido, la poesía neo-decadente no sólo pierde su capacidad rupturista, sino que se transforma en mercancía, en valor de uso, integrada en el sistema que aparentemente criticaba, convirtiéndose en

"reflejo del neocapitalismo" de una parte de la sociedad y no en reflejo de toda ella. En consecuencia, la poesía neo-decadente no resulta en ningún sentido rupturista, puesto que no intenta expresar la realidad dialécticamente, sino adecuarse a esa realidad pre-elaborada e integrarse en ella:

Quizás en la intención remota de estos poetas neocapitalistas esté el principio de que el mismo acto de representar es ya revolucionario, y que su obra lo que intenta es ofrecer, mediante un retiro en el universo puro de lo gratuito, liberado de cualquier referencia a la totalidad del sujeto, las contradicciones de una ideología y de una clase. Antes hemos contestado a esta proposición: su poesía está integrada, no hay expresión de la realidad, sino adecuación con esa realidad. Intentar separar conducta personal del poeta y poema es una nueva negación de la unidad sujeto-objeto (pág. 18).

En definitiva, dado el fracaso en el tratamiento y en la adecuación de los dos elementos fundamentales del texto poético, el sujeto y la realidad, desde una perspectiva dialéctica, no podrá haber ninguna coincidencia estética, ninguna valoración positiva del neo-decadentismo desde el grupo de poetas leoneses, a pesar de que se reconoce en los autores que participan de dicha tendencia "una capacidad lingüística positiva y conciben el poema como una unidad de representación" (pág. 16). El neo-decadentismo, tal como se formula en la poesía recogida en *Nueve novísimos*, se convierte en un arte de reproducción, en una estética de ruptura aparente y, por lo tanto, se identifica con el grado negativo de la escala opositiva que sustenta el manifiesto poético de

Claraboya. Por lo tanto, el neo-decadentismo no sólo no es dialéctico, como tampoco lo eran la poesía del 50, el experimentalismo y el narrativismo, sino que se sitúa en el extremo opuesto de la poesía dialéctica, es su oposición más radical.

El tercer estadio del enfrentamiento polémico de *Claraboya* con la tendencia estética representada por los poetas antologados en *Nueve novisimos* se llevará a cabo en diciembre de 1975, cuando se publique la primera edición de *Parnasillo provincial de poetas apócrifos* que recopilan y dan a la imprenta los también poetas provinciales Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino²⁰, en donde, como el largo título muestra, han desaparecido ya dos de los redactores de *Claraboya*, Angel Fierro y José Antonio Llamas, residentes en Barcelona. La misma voluntad polémica que inspiraba la teorización que precedía a la antología de 1971 motiva la aparición de este *Parnasillo provincial...*, estableciéndose ahora el enfrentamiento tanto desde un nivel teórico, como desde un nivel poético.

Frente a *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, el *Parnasillo provincial...* se sitúa en un plano distinto de lectura-escritura, el plano de la ironía, que condicionará la apreciación global de la antología. Precedida de una "Prólogo-exordio por Antimio Rabanal Regalado" y cerrada por un "Epílogo didascálico por Solutor García de Polvazares", la antología de poetas

provinciales pretende presentarse, como muchas de las antologías poéticas publicadas en España por aquellos años, arropada por un *corpus* teórico. Desde su extenso título, la antología se sitúa ya en un plano irónico de lectura-escritura, diferente al utilizado en 1971, que, por lo general, lleva a cabo, en los poemas recogidos, una objetivación de los rasgos poéticos que se pretenden negar, una reconstrucción arquetípica de éstos y una reproducción hiperbólica de tales rasgos, logrando de esa manera su negación absoluta. De esta manera, la antología, dejando aparte por el momento el prólogo, se convierte en un manifiesto poético pero no de la poesía aparentemente representada en ella, sino de su modelo contrario. La ironía logra así sus dos propósitos fundamentales: por una parte, negar algo; por otra, afirmar con mayor rotundidad su contrario. Pero la ironía utilizada en la elaboración de la antología tiene también una lectura positiva: la de recuperar un tipo de poesía lúdica, que "hasta puede divertir, al menos en alguna de esas tardes esquinadas en que ni estamos para nadie ni a nosotros mismos nos aguantamos" ("Prólogo a la segunda edición"; sin página). Puesto que, como afirma Antimio Rabanal Regalado, "no hay mejor poesía que la que nace de la facundia y el temple libertario, aunque se le vea el pelo de la dehesa" (pág. 13-14).

La antología se establece desde su misma estructura, como he apuntado, como un *contrafactum* de las

elaboraciones antológicas que se ocupaban de presentar a los jóvenes poetas en los primeros años setenta. En este sentido, pese a estar cargado de tintes irónicos, el "Prólogo-exordio por Antimio Rabanal Regalado" desarrolla una estructura de manifiesto semejante a la desarrollada en el texto polémico de 1971. En primer lugar, el texto establece desde el inicio una clara posición de ruptura con las estéticas precedentes, situando al grupo de poetas antologado como la vanguardia de una nueva estética cuyo papel será "esclarecer", "desenmascarar" la "ceremonia de la confusión" en que está sumida la poesía del momento. En consecuencia, se lleva a cabo la denuncia de una supuesta situación caótica en el desarrollo poético del momento y se plantea la antología como la superación de dicha situación caótica:

Caro lector: dicen quienes andan en lides de jardinería lírica que la hora presente se muestra difusa, que los afanes poéticos están cuarteados, que asistimos al desinflado corolario de un crepúsculo tristón, como si el arma de los vates se arrugase en aburrido vencimiento (pág. 11).

"Hora ... difusa", "crepúsculo tristón", etc. son sintagmas que intentan formular verbalmente una situación caótica en la poesía, una "ceremonia de la confusión".

Como en la antología de 1971, los provocadores de esa situación caótica, de esa "ceremonia de la confusión" se identifican en un grupo concreto, en una tendencia estética determinada (*neodecadentismo*, *novísimos*,

esteticismo, etc.), que queda claramente definida en las siguientes palabras:

Los brillos de un Parnaso sofisticado y purpurino, de los de andar por las nubes a cazar mariposas, tras las frívolas idolatrías ante mendaces y acarameladas cornucopias, el personal está cansado de estos cargantes equilibrios de autocontemplación y la poesía, preñada por esas artes y artificios, parece moza cuarentona sin beneficio ni futuro (pág. 11).

En estas palabras se repiten algunos de los rasgos característicos que se habían denunciado en 1971 para negar el carácter rupturista y dialéctico de la estética neo-decadente: su voluntad esteticista, la proyección ampulosa del yo, la artificiosidad, la frivolidad, la recreación parcial de la realidad, etc. Pero la tendencia esteticista o neo-decadente queda objetivada, como en 1971, en la antología de José M^a. Castellet, *Nueve novísimos*, a la que el prologuista se refiere en los siguientes términos irónicos:

Acaso, y es un decir, el mero capricho de algunos efebos y ninfas auspiciados por algún profeta eunuco, destilados en las refinerías del tedio y el cultismo metropolitano, tocados en su nenúfar cardíaco por el evanescente canto de las sirenas (pág. 11).

Esta tendencia no había supuesto una verdadera ruptura en la lírica española, y así los participantes en dicha estética son descalificados como "pretendidos renovadores de la lírica" (pág. 12), frente a los cuales los poetas

presentados en la antología supondrán una verdadera renovación.

Una vez denunciada la situación caótica del momento poético, identificado el grupo artífice de esta decadencia y estigmatizados en dicho grupo los rasgos concretos que se quieren denunciar, el siguiente paso en la estructura de manifiesto poético que desarrolla el "prólogo-exordio" consiste en declarar agotada la estética sustentada por ese grupo poético, que reproducirá y repetirá unos esquemas caducos en sus elementos epilogales:

Poco queda ya que ver de ese rapto versiforme que jadea en agónicas torpezas de segundones y vanas tercerías. Pero se sucede algo así como el pasmo del erial, la vaciedad, el difuso corolario (pág. 11).

La actitud estética y el lanzamiento publicitario que habían sustentado a los poetas neo-decadentes quedan desacreditados al haberse convertido la corriente en la proyección de una estética minoritaria, que reducida a sus propios cenáculos tras su irrupción violenta en el panorama español ("espantadores, tañeron los cencerros"), se ha agotado entre sus propios "oficiantes y acólitos":

Así, los pretendidos renovadores de la lírica, que en tal se tenían con celo denostador y orgullo sublime, se convirtieron en espantadores, tañeron los cencerros de oropel como para que el vecindario se disolviese, fundaron un cenobio y entre oficiantes y acólitos se quedaron en su modorra de mutuas admiraciones hasta que el musgo de su propio los anegó con ermiticas vaharadas (pág. 12).

De esta manera, la primera parte del "prólogo-exordio" ha venido a denunciar la situación estética precedente a los poetas que la antología va a presentar, una situación dominada por la "ceremonia de la confusión" que produce el dominio de una estética caracterizada por su tono "sofisticado y purpurino", por una decadencia "tan vagorosa", una estética lanzada con "pretendidos" aires "renovadores" para el "mero capricho de algunos efebos y ninfas auspiciados por algún profeta eunuco", una estética que se encuentra ya agotada en la "modorra de mutuas admiraciones". Así, la descalificación que sufre la estética neo-decadente o novísima en esta primera parte del "prólogo-exordio" se ha desarrollado en tres estadios consecutivos, paralelos a los que había desarrollado la antología de 1971:

1º) denuncia de un estado de confusión, de la existencia de una "ceremonia de la confusión" en el panorama poético del momento;

2º) identificación del grupo de poetas neo-decadentes o novísimos como responsable del estado en que se encuentra el panorama poético y negación, mediante la hiperbolización y la ironía, de los rasgos característicos de la estética de este grupo;

3º) señalamiento de la decadencia y agotamiento de la tendencia estética dominante en su propia repetición epigonal.

Una vez desacreditada la estética precedente, el "prólogo-exordio" presentará a los nuevos poetas como representantes de una estética que viene a depurar ("obra estrictamente higiénica") el panorama que los poetas precedentes habían enrarecido con "flácidos humos". Los nuevos poetas representarán una tendencia marginal ("una labor maldita y marginada hasta las heces") frente al espacio central que ocupan los poetas precedentes. Por otro lado, los nuevos poetas llevarán a cabo una labor esclarecedora en momentos oscuros, provocados por la ceremonia de la confusión organizada por los poetas precedentes:

Y en esta circunstancia de flácidos humos, (...) llegan, menos dogmáticos de lo que yo quisiera pero acentuados por el decoro de una labor maldita y marginada hasta las heces, estos poetas, o poetastros, del Parnasillo Provincial, a quienes uno intenta prologar con la confianza que ofrece una obra estrictamente higiénica, perecedera, sin otras dimensiones que las de cumplir un trámite de respiro en momentos que bien pudiéramos nombrar de borrón y cuenta nueva (pág. 12).

La oposición entre lo marginal (+), representado por los poetas antologados en el *Parnasillo provincial...*, y lo central (-), que se adscribe a los poetas neo-decadentes, estructurará en pares de elementos enfrentados la segunda parte del "prólogo-exordio", dedicada a proyectar la estética representada en la antología. Así, frente a la artificiosidad que caracterizaba la estética neo-decadente ("sofisticado y purpurino"), el grupo de poetas presentados en el *Parnasillo provincial...* exhibirá una

manifiesta simplicidad: "En este Parnasillo que ahora se improvisa en un afán antológico de menor cuantía, reside de alguna manera la menuda clientela de un canto más bien humilde" (pág. 12). Frente a los poetas recogidos en la antología de Castellet, que se consideraban "poetas del Mester de Clerecía"²¹, seguidores de una estética culta de la "moda del mármol" y del "cultismo metropolitano", el prologuista del *Parnasillo*... destaca el carácter juglaresco de los autores recogidos allí: "andan aún, y dicen que por muchos años, al sesgo de las juglarías" (pág. 13). Como tales poetas de juglaría, los poetas del *Parnasillo*... se caracterizarán por un tono lejano de la poesía culta:

Suele ser el suyo un quehacer tribulatorio y orillado o cachondo y venal que renegó de la cultura coronada y se fue por sus propias alcantarillas a la sombra sentenciosa de alguna chopera (pág. 13).

Por último, uno de los caracteres con que *Claraboya* había definido la estética neo-decadente era su voluntad cosmopolita, su "cultismo metropolitano", nacido de la continua "referencia a los productos neocapitalistas" dada la radicación de los principales miembros del grupo en la Barcelona europeizada del desarrollismo industrial. Frente a los poetas cosmopolitas neo-decadentes, los poetas recogidos en el *Parnasillo*... estarán definidos por su carácter provincial: "que no hay mejor poesía que la que nace de la facundia y el temple libertario, aunque se le vea el pelo de la dehesa" (pág. 13-14).

Bajo un tono caracterizado por la ironía, la segunda parte del "prólogo-exordio" del *Parnasillo provincial*... enfrenta en pares de oposiciones una serie de rasgos característicos que definen, polarizando cada una de las posiciones estéticas, la tendencia neo-decadente y la poesía presentada en la antología, siguiendo la estructura del manifiesto artístico. De esta manera, una de las tendencias estéticas, el neo-decadentismo o la estética novísima, queda desacreditada y descalificada en su oposición radical a la otra tendencia estética, que queda afirmada como la alternativa a la poesía precedente. Esquemáticamente, las dos posturas enfrentadas bajo los ejes de oposición en la estructura de manifiesto desarrollada en los párrafos comentados pueden presentarse de la siguiente forma:

neo-decadentismo (-)/ <i>Parnasillo provincial</i> ... (+)		
lo central	/	lo marginal
oscurecedor	/	esclarecedor
artificiosidad	/	simplicidad
poesía culta	/	poesía popular
mester de clerecía	/	mester de juglaría
cosmopolitismo	/	provincianismo

La polarización de las oposiciones refleja un enfrentamiento radical de dos posturas estéticas diferentes, una de las cuales, la que encontrará representación desde una lectura irónica en la antología,

es defendida por el prologuista, mientras la otra, contra la que la estética representada en la antología reacciona, es descalificada frontalmente. Pese a la actitud maniquea del discurso polémico, propia de la estructura del manifiesto artístico, el prologuista, autor del manifiesto, hará alarde de su voluntad adogmática e imparcial: "Yo, caro lector, no quiero hacerles teoría porque eso me parece como agrandarles el roto del descosido" (pág. 13).

En definitiva, bajo el tono irónico que caracteriza todo el discurso prologal, el "Prólogo-exordio por Antimio Rabanal Regalado" en el *Parnasillo provincial...* desarrolla los rasgos fundamentales de la estructura del manifiesto artístico, en la proyección y lanzamiento de una estética concreta. Así, en un primer nivel de desarrollo, denuncia la caoticidad de un estadio poético previo, identificando y caracterizando a la tendencia estética responsable de la situación caótica descrita, y señala el agotamiento epigonal de dicha tendencia. En un segundo nivel de desarrollo, el prólogo establece un nuevo estadio poético, caracterizado por la oposición radical al sistema estético precedente, e impulsado y proyectado desde la falsa confesión de adogmatismo e imparcialidad por parte del prologuista-autor del manifiesto. De seta manera, una determinada tendencia estética queda descalificada y es suplida por otra que

cuenta con la aprobación y el impulso del discurso teórico desarrollado en el manifiesto.

La crítica irónica del "prólogo-exordio", siguiendo la estructura del manifiesto artístico, daba paso a otro nivel de desarrollo polémico y de enfrentamiento a la estética novísima en el desarrollo poético de la antología. Pero si la crítica irónica del prólogo estaba dirigida exclusivamente contra el grupo novísimo, los poemas recogidos en la antología ironizan diversas facetas de la realidad poética española mediante un doble juego que, desde el título, se extiende a todo el texto y que preside la antología: por un lado, la consideración bajo la denominación de "parnasillo provincial" de aquellas manifestaciones poéticas nacionales, identificando, en una lectura irónica, la poesía española del momento con una poesía provincial; por otro lado, en una interpretación más recta del sentido, la incorporación de arquetipos poéticos provinciales. Tanto en un sentido como en el otro el panorama poético español de la época queda degradado, descalificado mediante el escarnio, y en su negación permite el advenimiento de una nueva estética que venga a "esclarecer" la "ceremonia de la confusión" establecida por las tendencias que ocupan el espacio central del momento poético.

En un primer nivel, la ironía de la antología se reflejará no sólo en las biografías apócrifas de los poetas seleccionados sino también en su caracterización

onomástica. Así, puede encontrarse, por ejemplo, al sacerdote poeta llamado Lupicinio Carranza Dubondieu; al poeta segundón en los premios literarios que se ha lanzado a la conquista del mundo cultural madrileño, en Secundino de Sagüera; al poeta transvestido y trasladado a París en Gabino Gutiérrez Perandones; etc. La caracterización onomástica también está cargada de humor; y así pueden encontrarse nombres como Fidel Zancón, Pedro Somata Valjunco, Marciano de Papalaguinda, Juan García Zotes, etc. O nombres como Victorino Crema, que remite directamente a Victoriano Crémer, poeta al que no tenían mucha simpatía los editores de *Claraboya*.

En un segundo nivel, en un nivel estético, menos anecdótico, la crítica contra la poesía novísima se llevará a cabo en la antología de dos formas distintas: por un lado, criticándola directamente en poemas como los de Fidel Zancón o Pedro Somata Valjunco; por otro, ironizando y negando sus modos mediante la hipérbole, como en los poemas de Desiderio Carretero Osorio. Pero no sólo, aunque sí principalmente, los poemas recogidos en la antología llevan a cabo una crítica del esteticismo novísimo. También se critica la poesía de tono neorrealista a través del poema "Balada del Honorino alias el Flete", de Marciano de Papalaguinda; o el decadentismo modernista en los poemas de Julio Rodríguez Martínez, "un dandy (que) ejercitó un esteticismo vital con estudiado aparato de guardarropía" (pág. 69). El

gusto por el soneto durante la primera posguerra queda ironizado en Albino Solesmes, de quien se reproduce el soneto que hace el número 200.084. La crítica irónica que se lleva a cabo desde los poemas del *Parnasillo provincial*... se extiende, de esta manera, a todas aquellas estéticas con alguna vitalidad, con alguna práctica en el primer lustro de los años setenta. La ironía en esta antología se eleva a categoría definitiva, e impregna todas las creaciones y todas las biografías de los poetas apócrifos recogidos en ella.

Pero la ironía y el humor no se detienen en este plano de referencia externa a una realidad cultural (el panorama poético español), sino que trasciende esta referencia externa para interiorizar su desarrollo en un plano de exposición temática y en un plano meramente formal. Así, el desarrollo de un tema humorístico puede verse en las "Filosóficas del excusado", escritas en el "Bar de Astorga. W.C. de Caballeros". En otros poemas la ironía y el humor se manifiestan en un plano formal, de dos modos, principalmente: mediante el juego fónico con las rimas, que llega a su máxima expresión en los "Divertimentos" de Fidel Zancón, mediante la utilización de un léxico no ya coloquial, sino abiertamente vulgar, como en "Tristia", de Juan García Zotes, o de un léxico castizo, como en "Manola de Vallecas", de Edelmiro Capitol.

A continuación me ocuparé de analizar exclusivamente aquellas manifestaciones que materializan un ataque a la estética novísima o neo-decadente en alguno de sus aspectos. Como he señalado, dos son los modos principales de enfrentamiento a la estética novísima con un ánimo negador en los poemas recogidos en el *Parnasillo provincial*.... Por un lado, algunos poemas ironizan directamente sobre alguno de los aspectos de la estética novísima, o sobre varios aspectos al mismo tiempo, e incluyen en algún caso descalificaciones personales mediante referencias indirectas a alguno de los poetas incluidos en la antología *Nueve novísimos*. Por otro lado, derivado también del tono irónico de la antología, el otro modo de enfrentamiento y descalificación de la estética novísima consiste en la imitación hiperbolizada de los rasgos más sobresalientes de la tendencia, para, en su hiperbolización, negarlos. Estos dos modos de enfrentamiento a la estética impulsada en la antología *Nueve novísimos* se extienden a lo largo de todo el *Parnasillo provincial*... cristalizando en una expresión multiforme en diversos autores apócrifos. Al mismo tiempo afectan, en unos casos, a las biografías que preceden a la selección de cada autor, o, en otros, a los poemas mismos.

La primera invectiva contra la estética novísima la lleva a cabo el poeta apócrifo Fidel Zancón en su poema, dividido en dos partes, "Divertimentos". Zancón ataca

directamente la proyección publicitaria de la tendencia neo-decadente que se llevó a cabo con la publicación de la antología *Nueve novísimos* y la imposición posterior por el sistema cultural de dicha estética como tendencia dominante en la joven poesía española, desplazando otras manifestaciones. La primera parte de "Divertimentos", mediante la utilización de la rima partida en versos de cabo roto, consigue crear desde el nivel fónico un tono irónico que afectará a todo el texto en su referencia a *Nueve novísimos* y a la estética impulsada desde la antología:

Haciendo la profecí
de la lírica futú
vino el antólogo y dí
y nunca más se sú

Evocando a Humphrey Bó
y ciscando en la cultú
será poeta de pró
cualquier cipote cazú

Viva lengua de estropá
en revival surrealí
y véndanse las castá
como bombones de lí (pág. 20)

Bajo el tono irónico del texto, una serie de características definitorias de la estética novísima, que había sido presentada en la antología como "la futura poesía española" ("haciendo la profecí / de la lírica futú"), aparecen detalladas y negadas precisamente por el tono irónico utilizado:

-el lanzamiento de la estética mediante una antología que trataba de romper el proceso evolutivo de la poesía española;

-el gusto por los temas cinematográficos y su incorporación al repertorio temático y de referencias de la estética novísima;

-la aparente voluntad de ruptura con toda la cultura española precedente;

-la recuperación del surrealismo como un modo actualizado de escritura poética.

Si en la primera parte de "Divertimentos" Zancón consigue la descalificación directa de la estética novísima mediante la negación a través de la ironía de los rasgos más característicos de dicha estética, en la segunda parte del poema se vinculan, de un modo oblicuo, los rasgos estilísticos descritos en la primera sección al grupo de poetas novísimos, que queda nítidamente definido:

Infame turba
la inane tuba

Oh musa novísima
Oh miss vanidísima

¿Y volverá?
¿Y qué más da? (pág. 20)

En los cuatro primeros versos, la analogía que se establece a través del paralelismo sintáctico remarcado por la semejanza fónica, enuncia, al mismo tiempo que la

definición y determinación del grupo poético novísimo, su propia descalificación y desacreditación:

infame turba -- inane tuba

musa novísima -- miss vanidísima

El grupo de poetas que se pretende desacreditar queda netamente delimitado a través de la referencia, directa u oblicua, según el caso, a dos libros publicados en los primeros años setenta. *Infame turba*²² es el título de un libro de entrevistas realizadas a diversos escritores y publicada en 1971, en el que se recogen, entre otras, entrevistas con ocho de los *Nueve novísimos*: Leopoldo María Panero, Ana María Moix, Guillermo Carnero, Vicente Molina Foix, Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán y Antonio Martínez Sarrión. La mayor parte de los poetas recogidos en la antología de Castellet eran presentados así en este libro de entrevistas como la sucesión generacional de autores como Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater o Carlos Barral. Los poetas novísimos se establecían, por lo tanto, no sólo como la nueva poesía, sino como la única nueva joven poesía, negando cualquier otra manifestación estética. Por otro lado, la alusión "Oh musa novísima" estaba referida evidentemente a la antología elaborada por José M^a. Castellet.

Una de las acusaciones a la estética novísima que Claraboya había venido reiterando desde los primeros

momentos de su enfrentamiento polémico con los poetas de esta tendencia era el carácter de autocontemplación y de proyección ampulosa del yo en los textos que desarrollaban estos autores, un carácter que, como se vio, negaba la posibilidad dialéctica de esta tendencia. En el poema del autor apócrifo Pedro Somata Valjunco que se recoge en el *Parnasillo provincial...*, este rasgo que Claraboya había señalado en los poetas novísimos queda desplazado humorísticamente a un plano de referencias sexuales, donde la autocontemplación y la proyección ampulosa del yo se transforman en un modo de onanismo que afecta al verso castellano:

¿A dónde van los ríos del verso
castellano,
antaño engalanados de sotería hermosura,
por aquesta bajante de oscuro mete mano
que remedia en Onán su torpe galanura? (...)

Me parece que ahora ya el verso castellano
sin el clamor florido de su verga insolente
se devana los sexos con gimnasia de mano
y reniega de sí y lo olvida la gente (pág. 22).

La nota introductoria que sirve de presentación al poeta apócrifo Desiderio Carretero Osorio confecciona una etopeya irónica perfecta del arquetipo de poeta novísimo en sus caracteres y rasgos de comportamiento más sobresalientes. Tomando rasgos comunes y no comunes de los poetas seguidores de la tendencia, los autores del *Parnasillo provincial...* construyen un ser novísimo arquetípico sobre el cual se elabora una perspectiva irónica que parte de su misma construcción. No obstante

el plano irónico de lectura-escritura al que queda desplazado el discurso polémico en este caso, permite establecer algunos de los rasgos característicos del ser arquetípico novísimo, al mismo tiempo que presenta, mediante tal discurso irónico, su negación. La voluntad esteticista de esta tendencia poética, la expresión indirecta del yo a través de elementos pertenecientes a la realidad cultural y la aspiración a entroncar sus creaciones con la estética del Modernismo y la del Barroco, estableciéndose como su expresión más actual, quedan reflejadas en las siguientes palabras que describen a Desiderio Carretero Osorio:

Joven pulcro de gustos no contaminados, exquisito, valioso, estetizante, tirando a los deleites del adjetivo ruskiano, un sí es no merenguista, y propietario de una cultura acotada con pérgolas de modernismo y barroco churriguera (pág. 23).

Uno de los rasgos más característicos del primer discurso poético novísimo es la utilización de referentes cinematográficos como modo de lograr una expresión indirecta del yo poético en el texto. Tal técnica alcanza su máxima cota en el libro de poemas de Pere Gimferrer *La muerte en Beverly Hills* (1968), donde el tema principal, la muerte, la nostalgia por la vida perdida, se expone a través del escenario cinematográfico de las películas americanas de los años cuarenta y cincuenta, en un juego de máscaras y espejos, en el que el yo íntimo busca el referente cinematográfico como modo de expresión. La

utilización de los referentes cinematográficos en los textos poéticos era el resultado del interés de estos poetas por el espectáculo cinematográfico y su participación en diversas revistas especializadas, como *Film Ideal* y *Nuevo cine*²³. Esta afición al cine y la referencia indirecta a *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer, quien había obtenido de hecho el premio José Antonio Primo de Rivera de poesía con *Arde el mar*, quedan expuestas en los siguientes datos de la biografía apócrifa de Desiderio Carretero Osorio:

Crítico de cinematógrafo del Diario Vespertino donde su Sección dominical "Mitos y Refritos de la Casa Encantada" le valió algunas polcas, diatribas y soflamas de los contestatarios del Cine-forum "Potemkin". Su libro "Norma my Marilyn ma non troppo", editado de su peculio en Gráficas Severiano, fue muy celebrado en determinados medios madrileños y barceloneses y llegó a la finalísima del José Antonio Primo de Rivera de poesía (pág. 23).

La vinculación del grupo novísimo con la figura de Vicente Aleixandre, como máximo representante de la generación del 27, sirvió para que el autor de *La destrucción o el amor* apoyara y apadrinara en muchos casos a los jóvenes poetas que empezaban a escribir y publicar bajo la nueva tendencia poética. Este dato tampoco falta en la biografía apócrifa de Desiderio Carretero:

De Carretero Osorio ha llegado a decir un eximio poeta vivo del veintisiete que "sus versos fulminan el pateado callejón de posguerra y traen como la luminaria de remozadas texturas que alteran

el aburrimiento poético de estos últimos años" (pág. 23).

Precisamente, los poemas de Desiderio Carretero Osorio, presentados bajo el título significativo de "Venezziana sutilissima", están dedicados "a V.A.", cuyas iniciales coinciden con las de Vicente Aleixandre, guía del grupo novísimo.

Pero si la etopeya irónica de Desiderio Carretero Osorio responde perfectamente a la construcción del *ser novísimo* arquetípico, sus creaciones poéticas serán también las características y arquetípicas del prototipo poético ironizado. En consecuencia, sus poemas constituirán una ironía negadora del discurso novísimo mediante la hiperbolización de algunos de los rasgos más característicos de dicho discurso. Así, ya el título general de sus poemas incluidos en el *Parnasillo provincial...*, "Venezziana sutilissima", alude de modo irónico al primer discurso novísimo al menos en dos rasgos característicos: por un lado, la alusión a Venecia, que se había convertido desde los últimos años sesenta en ciudad-emblema cultural de la tendencia más esteticista de la joven generación²⁴; por otro, el superlativo "sutilissima" indicaba en su composición léxica una referencia indirecta al superlativo "novísimo" que había popularizado la antología de Castellet.

El primer poema de Carretero Osorio lleva el título de "Showing", en una clara alusión a la estética novísima y su elaboración característica del texto poético a

partir de imágenes. La influencia de los *mass-media* en la formación de los poetas novísimos había hecho desarrollar en estos autores, según había teorizado Castellet, una visión eminentemente *táctil*²⁵, que no presenta resultados acabados formulados a partir de desarrollos discursivos lógicos, sino que hace discurrir el poema a través de enumeraciones aforísticas, de imágenes y configuraciones formales que afectan directamente a los sentidos del lector, haciendo que el texto poético pueda comunicar con él antes de ser entendido. En este sentido, muchos de los poemas novísimos se constituían en una "mostración", en la presentación de una realidad autónoma ante los ojos del lector, convertido en espectador pasivo, del que no se requería ningún esfuerzo intelectual para la comprensión del texto, que trataba de afectar exclusivamente a su sistema sensitivo. Véase el texto citado:

Oreaba muselina en el vitral del coro,
pergamino ligustre depredador del alba
y el rítmico veneno se deshojaba malva
sobre mi calavera o capitel sonoro.

Oh sándalo y laurel y espuma de alabastros
cendal de Beatrice en rizo pubescente
Qué tríaca de musgo flamea en esa frente
donde muere flamígero el ardor de los astros

Oh céfiros y ónices de las aguas salobres
espejos de marfil donde el amor miraba
la anémona del mármol que en Venezia trocaba
sus pátinas de légamo en relumbre de colores

Muere mi adolescencia con el perfil Teseo
amando en Batrice la floresta de labios
como muere la alquimia en mano de los sabios

doblegada a la ciencia pero sin himeneo (pág. 24).

La ironización del discurso poético novísimo discurre en este texto al menos en cuatro niveles diferentes de lenguaje:

1º) nivel fono-métrico: se ironiza la preferencia de algunos poetas novísimos por la construcción de sus poemas en versos alejandrinos, en la recuperación de una tradición métrica que entronca con el Modernismo;

2º) nivel léxico: ironización de la preferencia novísima por el vocablo culto y por el arcaísmo, expreso en este caso en la repetición de términos esdrújulos (légamo, tríaca, pátinas, etc.); el discurso irónico retoma en el nivel léxico algunos de los vocablos característicos del discurso ironizado (vitral, alquimia, alabastros, mármol, etc.);

3º) nivel morfo-sintáctico: ironización del discurso analógico novísimo basado principalmente en el paralelismo sintáctico y en la comparación; ausencia de signos gráficos de puntuación, que en la escritura novísima se manifiesta como herencia de las vanguardias literarias históricas;

4º) nivel semántico: ironización de ciertas concepciones y tópicos poéticos novísimos, como la muerte de la adolescencia ("muere mi adolescencia"), como la vinculación del poeta con las esferas astrales en el momento de la composición poética ("el ardor de los astros"), la decadencia y el canto de la muerte en

general ("calavera", "muere mi adolescencia", "muere la alquimia"); ironización de la construcción de ciertas paradojas ("espuma de alabastro", "capitel sonoro", etc.) y de ciertas metáforas e imágenes cargadas de fuerte irracionalidad ("pergamino ligustre depredador del alba", etc.).

Ya en su análisis crítico de la estética neo-decadente en 1971, los miembros de *Claraboya* habían señalado como uno de los rasgos característicos de la tendencia novísima el "supuesto inmanente de que el pasado traído al presente de forma falsamente vivencial (...) crea belleza"²⁶, subrayando el carácter de recreación nostálgica que adquirirían los textos de estos autores. La memoria, activada en el poema, recreaba a través del entramado textual vivencias anteriores. La memoria se convertía de esta manera en un artificio válido y común entre los poetas novísimos, un artificio que en muchos casos proyectaba las vivencias personales sobre la memoria cultural, en la reconstrucción fragmentaria del pasado propio. En "Memento", segunda parte de "Veneziana sutilissima", los autores del *Parnasillo provincial...* ironizaban sobre este aspecto de la estética novísima. En el poema, se entremezclaba el artificio memorístico con elementos culturales venecianos, en la negación irónica de ambos rasgos de la tendencia esteticista:

Dónde la dogaresa de tez pálida
Viene
por la escalina de los clavicordios
Oculta
la nívea tez tras terciopela máscara

Dónde Dogo, ya no en el vaporetto
(Carpaccio y Capadocia)
y una boca de plumas enroscadas
en las frágiles ondas del canal.

Pero sólo los fangos
casi boñiga o casi
Venecia ya sin mármoles
y el zaguán embarrado Qué basura
de otoño (pág. 24-25).

La huida a través de la memoria a los ambientes venecianos sólo ocultaba los "fangos" cotidianos, las vivencias comunes que no se lograban elevar a categoría estética.

Ninguna otra invectiva desde el *Parnasillo provincial...* iba a tener la virulencia del ataque que representaba tanto desde el plano de la biografía apócrifa como desde el nivel de realización poética la figura de Desiderio Carretero Osorio. El enfrentamiento polémico que se llevaba a cabo en sus poemas y desde la construcción arquetípica de su biografía ponía de relieve las mismas críticas que *Claraboya* había venido realizando a la corriente neo-decadente, esteticista o novísima de la joven generación, pero estas críticas se realizaban ahora desde un plano diferente de lectura-escritura, condicionado por el tono irónico, que, partiendo de la selección e hiperbolización de los rasgos más

característicos de la tendencia, los negaba en su expresión irónica.

El enfrentamiento polémico entre *Claraboya* y la estética novísima no era sino la derivación última de un enfrentamiento más profundo, que latía en la sociedad cultural española durante los años sesenta y los primeros setenta, entre la estética social-realista y sus derivaciones a través de un proceso dialéctico de adecuación a la realidad circundante y la estética evasiva, que trataba de dar respuesta a la sociedad del momento, evitando su referencia en la obra artística. Es el enfrentamiento entre ambas posturas y, en otro nivel, la efectividad política de ambas posiciones en la lucha contra el franquismo, lo que condiciona el desarrollo polémico en el cambio de década. El poema "Usted", del poeta apócrifo Gabino Gutiérrez Perandones, recogido en el *Parnasillo provincial...* resume, con el tono irónico ya característico de la obra, los diversos puntos de enfrentamiento entre ambas posturas, derivada una del social-realismo y la otra de la actitud evasiva. La radicalidad con que ambas posiciones están contrapuestas y lo escueto de su formulación permite la contraposición de diversos pares opositivos que definen nítidamente cada una de las estéticas:

Usted,
usted es un poeta doctrinal,
tribal, social.
Usted, oh gran sectario,
sicario, corsario.

Mas yo,
yo soy el vate lácteo y virginal,
ninfal, laudal.
Yo soy protocolario,
visario, larvario.

Usted,
usted es un bribón,
coplón, rimón.
Usted es moscovita,
chinita, cubita.

Mas yo,
yo soy el elixir,
revelación.
Yo soy aeropagita
ciíta, ciíta.

Usted,
usted
es hiel.
Mas yo,
yo soy
aquél
aquél que cada noche te persigue,
el que sonríe cada noche por tu amor (pág. 52).

El poema está enunciado con el tono admonitorio del "yo acuso", característico de los manifiestos artísticos, que separa de modo maniqueo dos posturas estéticas aprobando una de ellas y descalificando radicalmente la contraria. En este sentido, el "yo" (+) se sitúa en la defensa de una estética evasiva y neo-decadente, descalificando la postura contraria, emblema de la estética social-realista, bajo un "usted" (-) referencial. Sin embargo, el carácter irónico del texto y del marco de desarrollo en que se inscribe (el *Parnasillo provincial...*) obliga a trasladar el sentido del poema a un plano de lectura-interpretación contrario al que aparentemente se señala, con lo que los verdaderos signos de aprobación y

descalificación del manifiesto poético que expone el poema se intercambian, resultando así "usted" (+) / "yo" (-), y no a la inversa, como se deduciría de una falsa interpretación del sentido del texto. El poema permite, en su condición de manifiesto artístico, una lectura horizontal y paralela que muestra los términos de oposición enfrentados por pares:

Usted (+)	/	Yo (-)
poeta doctrinal	/	vate lácteo y virginal
poeta tribal	/	vate ninfal
poeta social	/	vate laudal
gran sectario	/	protocolario
sicario	/	vicario
corsario	/	larvario
bribón	/	elixir
coplón, rimón	/	revelación
moscovita	/	aeropagita
chinita	/	ciíta
cubita	/	ciíta
hiel	/	aquel que cada noche

La defensa de la estética derivada del social-realismo, caracterizada por rasgos determinantes como "poeta social", "poeta doctrinal", etc., queda remarcada por el tono irónico con que se desacredita al esteticismo, caracterizado a través de sus "vates lácteos y virginales", etc. El poema venía a resumir el

enfrentamiento polémico que había acontecido en los primeros años setenta en la poesía española y venía a definir y concretar la postura estética de los poetas miembros de la desaparecida revista *Claraboya* y la estética defendida desde las páginas del *Parnasillo provincial*....

Por último, el *Parnasillo provincial*... concluía su selección de poetas apócrifos con un "Soneto conciliador" adscrito a Nonio Ramírez Gerín, un soneto "escrito a propósito de ciertas escaramuzas habidas en la Villa y Corte, de que tuvo noticias más o menos fidelignas" (*sic*) (pág. 91). Las "ciertas escaramuzas" a que se refiere la nota presentadora no son sino los enfrentamientos polémicos acaecidos en el panorama poético nacional con motivo de la publicación de la antología *Nueve novísimos*. En este sentido, el "Soneto conciliador" enlaza directamente con los "Divertimentos" de Fidel Zancón, anteriormente comentados, situando su punto de referencia y objeto de crítica en la antología de José M^º. Castellet, el "zahorí" al que se refiere el poema:

Por más que algún zahorí lo predecía
no ha de cambiar Euterpe su andadura.
Común o insolidaria, lumia o pura,
o la poesía es el verbo o no es poesía.

El verbo hecho hidrmiel o porquería.
Hecho modorro o copa de amargura.
Sangre que fluye o flujo que supura.
Razón humana, humana idolatría.

Acabe ya la greña en el catarro.
Nadie se anuncie Orfeo venidero.
Cada uno lleve su cantar consigo.

El hombre crea con oro y crea con barro
la poesía, el verbo verdadero.
Otra la guerra es, y el enemigo (pág. 92).

El soneto trataba realmente de llevar a un punto de encuentro a las posturas polémicas que se habían venido enfrentando desde la publicación de la antología *Nueve novísimos*, intentando extraer el factor común que vinculaba a las diferentes tendencias estéticas que se manifestaban en la joven generación, el factor común que unía a las dos posturas más radicalmente enfrentadas; este factor común quedaba formulado de modo nítido en el siguiente verso: "o la poesía es el verbo o no es poesía". El lenguaje como elemento fundamental e insustituible en la construcción poética era un principio compartido por todos los poetas y tendencias de la generación más joven, la fascinación por el lenguaje como elemento que permite el acceso al conocimiento de la realidad y la construcción de realidades autónomas en el poema era algo común a todos estos autores. El culto por el lenguaje se convertiría en un tópico en la generación del 68, en punto de confluencia de las diversas tendencias²⁷.

En fin, el humor y la ironía empapan todos los niveles en el *Parnasillo provincial*... en un rechazo de las formas poéticas que se habían convertido ya en convencionales ante el fracaso que supuso para los poetas de *Claraboya* el intento de polemizar con la tendencia novísima y de hacerse un sitio dentro de la poesía joven

con la antología y el cuerpo teórico publicados en 1971. El éxito de la corriente estética representada en *Nueve novísimos* motiva una respuesta de los poetas de *Claraboya* contra tal estética no ya de modo directo, como hicieran en 1971, sino de modo indirecto, irónico, conscientes de que los poetas de la antología de Castellet cuentan con "la aquiescencia oficial"²⁸ y de que, en consecuencia, su lucha contra el poder literario establecido resultará inútil. Si el desaliento ante el fracaso de un efrentamiento frontal contra el neo-decadentismo, llevado a cabo en 1971, caracteriza el tono irónico del *Parnasillo provincial...*, un cierto aire conciliador parece desprenderse de esta obra, derivado, por una parte, de la pérdida de radicalidad en la formulación de las posturas estéticas anteriormente enfrentadas y, por otra, del encuentro de rasgos comunes compartidos en profundidad por ambas tendencias.

En resumen, tal como se ha visto, el enfrentamiento de *Claraboya* con la estética promulgada en *Nueve novísimos* se desarrolla en tres niveles y en tres momentos diferentes que comportan una confrontación distinta aunque partiendo del cuestionamiento de los mismos caracteres estéticos. Estos tres niveles de desarrollo polémico son:

1º) una crítica moderada derivada de aspectos puntuales sugeridos por el comentario de uno de los libros, *Arde el mar*, que habría de configurar la estética

novísima; esta crítica se lleva a cabo desde las páginas de la revista al mismo tiempo que se presentan diversas corrientes estéticas características de la poesía más joven;

2º) una crítica radical llevada a cabo mediante el enfrentamiento teórico y poético a la antología *Nueve novísimos*, que se lleva a cabo a través de la antología precedida del manifiesto teórico-crítico en *Equipo Claraboya. (Teoría y poemas)*;

3º) una crítica negadora y descalificadora a través del escarnio y la ironía de la tendencia representada en *Nueve novísimos*, que encuentra su formulación en el *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*, elaborado mediante el *contrafactum* irónico de la antología-manifiesto tal como se había llevado a cabo en *Nueve novísimos* y en *Equipo Claraboya*.

El enfrentamiento de *Claraboya* con los poetas novísimos se integraba en una polémica más amplia, que se venía desarrollando desde los años sesenta, entre posturas estéticas derivadas del social-realismo en una adaptación al momento y a la circunstancia histórica y artistas que defendían tendencias de carácter esteticista. Dentro de esta amplia polémica, el enfrentamiento de *Claraboya* con la estética novísima constituye uno de los capítulos más interesantes. En general, puede decirse que los aspectos que los poetas de *Claraboya* critican en la estética novísima pueden

reducirse a dos. Si para los poetas de *Claraboya* la poesía dialéctica que ellos proponen ha de fundarse en la perfecta adecuación en el poema entre el sujeto y la realidad, los dos factores sobre los que se fundamenta la crítica contra la estética novísima afectarán tanto al tratamiento de lo objetivo real, como al tratamiento de lo subjetivo. Así, por un lado, desde la perspectiva dialéctica, la poesía novísima fracasa en su tratamiento del material subjetivo en el poema por la continua proyección ampulosa del yo poético y de los estados de ánimo que caracterizan a este yo, lo que conlleva un falseamiento en la visión del sujeto, en una poesía que deja de lado muchas veces el tratamiento de la realidad. Por otro lado, en su tratamiento de la realidad también fracasa la estética novísima desde la perspectiva dialéctica, por cuanto aquélla sólo se preocupa de captar una parte de la realidad, aquella que es susceptible de un tratamiento estético, e ignora lo demás. En consecuencia, en su fracaso en estos dos aspectos fundamentales de la escritura poética, la estética novísima no puede constituirse en un verdadero arte de ruptura, identificado éste con la poesía dialéctica, y menos aún cuando, pese a sus pretensiones rupturistas, ha sido lanzado con la aquiescencia oficial. En consecuencia, la estética novísima, en su corroboración de un sistema cultural preestablecido, se convierte en un producto apto para el consumo cultural, una mercancía

sujeta a los sistemas de producción neo-capitalistas y, por lo tanto, se convierte en el último producto de la moda cultural, algo profundamente inauténtico y fugaz frente a la estética dialéctica.

La polémica con José-Miguel Ullán

Desde la publicación en 1965 de *El jornal*, José-Miguel Ullán había logrado situarse en uno de los lugares más destacados entre la joven poesía española que en aquellos años empezaba a surgir señalando nuevos caminos para una renovación estética profunda. La publicación de *Amor peninsular* ese mismo año y de *Un humano poder* en 1966, apuntaba en su obra una poesía en continuo proceso de cambio que incorporaba elementos dispares en una concepción cada vez más compleja del texto y más adecuada a los cambios sociales que experimentaba la sociedad del momento. Si *El jornal* partía de una experiencia, próxima en muchos casos a la estética social, que se fundaba en un *contrafactum* del costumbrismo rural gabrielgalanesco, *Amor peninsular* y *Un humano poder* adelantaban un paso más en la concepción del poema y en la progresiva ruptura de la lógica del discurso, para liberar las palabras hacia un conocimiento profundo de la realidad a través de las relaciones inéditas que entre ellas establecen. La continua utilización de un léxico castizo y de referentes

simbólicos tomados de la realidad circundante vinculan su obra a una tradición profundamente castellana. En consecuencia, puede decirse que para 1966 la poesía de Ullán era una de las más representativas dentro de la producción de la nueva generación entonces surgente y de hecho tal consideración le valió la inclusión en dos de las tres antologías poéticas que con carácter generacional se publicaron durante aquellos años: *Antología de la joven poesía española* (1967), de Enrique Martín Pardo, y *Antología de la nueva poesía española* (1968), de José Batlló.

En 1966 dos acontecimientos vienen a detener la carrera meteórica de Ullán para establecerse como máximo representante de la joven poesía española. En el mes de julio se exilia en Francia para evitar el servicio militar y allí vive durante varios años alejado, cuando menos geográficamente, del mundo literario español. Paralelamente, esta circunstancia biográfica incide en el desarrollo de su obra, en el que se abre un amplio silencio reflexivo que sólo se romperá cuatro años más tarde con la publicación de *Mortaja*, en México, y *Antología salvaje*, en las Islas Canarias:

De todas formas, pienso que este paréntesis sólo puede cobrar algún sentido en el marco banal de mi biografía: salir de España supuso transformar lo epidérmico (...), asumir el destierro como algo muy remoto y familiar, hacer acopio, en fin, de un lenguaje de infancia que se me revelaba indispensable para sobrevivir²⁹.

Por otra parte, al mismo tiempo que Ullán iniciaba un alejamiento del panorama literario español para comenzar una profunda reflexión sobre el sentido de su obra y la superación emocional de su exilio, otro joven poeta, Pedro Gimferrer, obtenía ese mismo año de 1966 el Premio Nacional de Literatura por su libro *Arde el mar*. El silencio reflexivo de Ullán encontraba como contrapartida la publicación de varios libros de Gimferrer en el segundo lustro de los años sesenta: *3 poemas* (1967), *La muerte en Beverly Hills* (1968) y *Poemas 1963-1969* (1969), que incluía parte del inédito *Extraña fruta y otros poemas*. Gimferrer aparecía como el nuevo representante máximo de la joven poesía, ante un Ullán, que en la distancia del exilio, parecía haberse sumido en un silencio definitivo. Sólo cuando en 1970 se publicó *Mortaja* se pudo apreciar la distancia entre las nuevas tendencias estéticas dominantes en la joven poesía y la obra de Ullán. *Mortaja* suponía un avance sustancial con respecto a la poesía anterior de Ullán y, en consecuencia, su ausencia de *Nueve novísimos* aparecía menos justificada si la antología trataba de ser una muestra del panorama completo de la joven poesía española, que si pretendía ser la representación de una tendencia concreta de ésta; sólo de este modo podría justificarse la ausencia del poeta salmantino en otras dos antologías publicadas en el bienio 1970-1971: *Nueva*

poesía española (1970) y *Espejo del amor y de la muerte* (1971).

A la hora de elaborar *Nueve novísimos*, el nombre de Ullán fue propuesto a Castellet para integrar la selección antológica por Antonio Marín Sarrión. El antólogo le encargó a este poeta que hiciera de intermediario con el autor salmantino, y la respuesta de Ullán fue que Castellet había recibido todos sus libros hasta entonces, por lo cual no debería servirse de intermediario alguno si quería incluirle en la antología³⁰.

La aparición de *Nueve novísimos* motivó los ataques más duros de Ullán contra la nueva estética poética que la antología trataba de representar y mostrar como la más característica de la generación más joven. Dentro de la antología y de la estética representada en ella fue la persona de Pere Gimferrer quien recibió los ataques más agrios del poeta salmantino, debido seguramente a dos causas fundamentales: en primer lugar, la consideración por parte de Ullán de que Gimferrer lo había desplazado como máximo representante de la poesía joven; por otro, porque el poeta salmantino pensó que su no inclusión en *Nueve novísimos* había sido debida a la intercesión de Gimferrer. Así, dos rasgos característicos van a perfilar el enfrentamiento polémico que Ullán lleve a cabo con los poetas antologados en *Nueve novísimos*:

a) la polémica será personal y, en general, no se cuestionarán en profundidad posturas estéticas, en una apuesta por una poesía radicalmente distinta, sino que el ataque tenderá a la descalificación personal, en este caso, de Pere Gimferrer;

b) la polémica tendrá como causa origen y materia de discusión la antología *Nueve novísimos*, por lo que la disputa se llevará a cabo a partir de su publicación y todo el ataque de Ullán pretenderá la descalificación de la antología a partir del desprestigio de la selección y de su máximo representante poético. Los principales ataques del poeta salmantino se centrarán en los autores más jóvenes recogidos en el apartado *la coqueluche*.

Dos entrevistas realizadas a Ullán en los últimos meses de 1970 servirán para el análisis de la primera fase de su polémica con Castellet, Gimferrer y la antología *Nueve novísimos* en un primer nivel de descalificación. Posteriormente, en un segundo estadio de desarrollo, la polémica trascenderá al nivel de creación poética donde se llevará a cabo de un modo alusivo y sarcástico.

En una entrevista realizada por Ramón L. Chao para la revista *Triunfo* en el mes de octubre de 1970, Ullán respondía a una pregunta sobre su no inclusión en la antología *Nueve novísimos*:

Me parece perfectamente justa mi exclusión de esa ensalada a lo divino. Castellet, docto ignorante del reino, confundió esta vez la coqueluche con la

menstruación. La "Antología", por lo demás, se asemeja a un montaje carpetovetónico de apoteosis revisteril donde algún poeta potable y otros varios muy mediocres han servido de coristas para que resaltase la figura egregia, bilingüe y emplumada de la novísima poesía en castellano, alias Gimferrer³¹.

Como puede comprobarse en las palabras citadas, la descalificación de la antología castelletiana se realiza a muy distintos niveles:

1º) se descalifica al antólogo como incapaz para la labor que ha realizado;

2º) se descalifica principalmente una parte de la antología, la *coqueluche*, aquella en la que el antólogo apuesta realmente por una serie de nuevos valores: Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Ana María Moix, Guillermo Carnero y Leopoldo María Panero;

3º) se descalifica la selección de poetas llevada a cabo en la antología, señalando la falta de calidad generalizada que hace resaltar la sola figura de Gimferrer:

4º) se descalifica la figura poética de Gimferrer, por lo que, paralelamente, se incide de nuevo en una descalificación general de la antología poética, puesto que los poetas seleccionados habían sido vistos como "coristas" del autor de *Arde el mar*.

De esta manera, descalificando la antología en sus más diversos niveles, Ullán justifica su ausencia de ella. En consecuencia, se trataba de hacer aparecer Nueve

novísimos como la maniobra publicitaria llevada a cabo exclusivamente por Gimferrer, escudado tras el soporte crítico creado por José M^a. Castellet, para autopromocionarse dentro del panorama literario español. Así, haciendo que la antología procediera de uno de los poetas que en ella figuraban, al cual los demás servirían exclusivamente de "corifeos", resultaba más fácil desacreditarla y caricaturizarla³², justificando al mismo tiempo la no inclusión de uno de los poetas, Ullán, que no se había prestado al juego urdido por Gimferrer.

De un modo más profundo, José Miguel Ullán volvía a criticar la antología *Nueve novísimos*, a partir de los mismos criterios expuestos, en una entrevista con Jean Michel Fossey publicada en el mes de noviembre de 1970 en *El norte de Castilla*. La descalificación del antólogo, José M^a. Castellet, es ahora más radical, siendo acusado de oportunista:

El oportunismo no es mi manjar. Castellet no podría confesar otro tanto. (...) Y Castellet muestra un deleite senil en su sagrado oficio, veleteando con burda habilidad a través de nuestro tiempo inmóvil³³.

Junto a la desacreditación de la antología mediante la descalificación del antólogo, se desacredita también la selección de poetas por la diversidad e incompatibilidad de tendencias que representan, recayendo la mayor descalificación sobre los autores de *La coqueluche*: "Sobre los vates convocados poco puedo añadir a lo ya

dicho en otras partes. Junto a un corrosivo Vázquez Montalbán, está la banal o el dulce Gimferrer"³⁴. Precisamente, los ataques más fuertes se dirigirán contra el autor de *Arde el mar*, constituido por Ullán como emblema de la antología, que así es parejamente desacreditada en un proceso de descalificación anotado anteriormente:

El dulce Gimferrer, coleccionista éste de todas las escorias putrefactas del pasado e incapaz del menor gesto original; el cordobés Pablo García Baena -maestro inconfesado de Pere Gimferrer y excelente poeta- ha tenido un epígono bufón y desagradecido, que citando a Rimbaud, Hölderlin, Ezra Pound o Perse pretende asegurarse la gloria universal. En conjunto, quiere hacérsenos pasar por ebriedad lo que es zorrería y desgarrado cálculo. (...) pero es normal que surja el sano alivio al ver renacer una poesía providencial, esteticista y neodecadente, a tono con los balbuceos precapitalistas de un país mentalmente medieval. Ahora bien, se engañará sólo quien quiera: la poesía o es heterodoxa o no es. Y bajo el nombre de vanguardia también puede esconderse todo lo más retrógrado de una época; la subpoesía mencionada es un producto fofo, que no conoce ni la erección ni las tormentas. Acudir a Rimbaud para justificarse no sólo denota mala fe, sino ignorancia y estupidez a toda vela: "En avant, route"³⁵.

Si en un proceso previo en el discurso polémico establecido por Ullán, se había señalado a Gimferrer como el verdadero promotor de *Nueve novísimos*, resultando todos los otros poetas "coristas" de éste en su autopromoción dentro del panorama literario, la descalificación del autor catalán conllevará el descrédito de la antología y, en consecuencia, cada una de los ataques vertidos contra Gimferrer redundará en el

conjunto de los poetas seleccionados. Así, las acusaciones que Ullán vierte contra el autor de *Arde el mar* son extensivas, en el tono polémico establecido por el autor salmantino, al conjunto de los poetas de *Nueve novísimos*. Por otro lado, si en una primera fase polémica, Ullán había llevado a cabo la desacreditación de la antología en cuanto que suponía una mera maniobra publicitaria para la auto-promoción de Gimferrer, en esta segunda fase su crítica afecta también a planteamientos estéticos, expresando sus diferencias con la estética representada en *Nueve novísimos* como diferencias de grado y no como manifestaciones de estéticas radicalmente discordantes. En este sentido, las críticas que lleva a cabo Ullán en el discurso expuesto pueden resumirse en los siguientes aspectos:

1º) falta de verdadera originalidad en la propuesta estética presentada que, por lo tanto, no puede manifestarse como ruptura, sino como mera evolución con respecto a la poesía precedente;

2º) influencia de los aspectos más superficiales del surrealismo que se manifiestan en un falso irracionalismo, carente de verdadera voluntad heterodoxa y, en consecuencia, falto de cualquier carácter rupturista;

3º) falso vanguardismo que oculta una conciencia reaccionaria, defensora del sistema que aparentemente ataca;

4º) escudamiento en grandes autores de la tradición poética moderna, con los que sólo aparentemente se trata de enlazar;

5º) voluntad esteticista y neodecadente;

6º) estética resultante del desarrollo neocapitalista de algunas zonas del país y, por lo tanto, sólo representativa de una parte del panorama literario nacional.

En definitiva, la crítica de Ullán a *Nueve novísimos* radica en la consideración de su sustentación en una falsa apariencia de ruptura vanguardista, que realmente no se apoya sino en una continuación de los aspectos menos válidos de estéticas precedentes y en la confirmación de un sistema establecido como dominante. En definitiva, la aparente ruptura novísima no es tal, desde la perspectiva de Ullán, sino el retorno a unos cauces poéticos que confirman un sistema ya dominante. La poesía novísima es, así, sólo aparentemente *heterodoxa*, mientras que la verdadera *heterodoxia* estética, y parejamente ideológica, se sitúa en un lugar otro distinto del espacio circunscrito por la antología.

La crítica de Ullán se hacía extensible más allá de los márgenes limitados por la antología poética. El cambio estético promocionado desde *Nueve novísimos* suponía una vuelta a los cauces estéticos precedentes y propiciaba, en consecuencia, no una ruptura del sistema establecido, sino su confirmación. Por lo tanto, no

resultaba extraño que los detentadores del poder poético en el sistema reinstaurado apoyaran la que se presentaba como nueva poesía:

Lo alarmante reside en la acogida dispensada por cierta crítica, en el silencio cómplice de viejas glorias ante estos nuevos perros guardianes del orden establecido. Pero se comprende. En plena fiebre de poesía social, nadie quiso pasar por anacrónico y hasta los bardos más delicados cantaron la libertad, se mancharon -poéticamente, se entiende- con el sudor proletario, dijeron descender a la plaza³⁶.

La alusión parecía estar claramente dirigida a Vicente Aleixandre, que se había convertido en promotor y guía generacional de los poetas más jóvenes, quien en su conocido poema "En la plaza", incluido en 1954 en *Historia del corazón*, había apostado, acorde con las tendencias poéticas predominantes en el momento, por una poesía rehumanizada, en la que el poeta se transformara en una sola voz con su pueblo y "cantara por todos" en una expresión solidaria³⁷. Pero el ataque indirecto de Ullán contra Aleixandre, pese a haber participado en varios homenajes al poeta de la generación del 27 durante los años sesenta³⁸, venía propiciado por la sospecha de que su no inclusión en *Nueve novísimos* se había debido a la opinión negativa del Premio Nobel con respecto a su obra³⁹.

La polémica establecida por Ullán contra Pere Gimferrer y el grupo de poetas novísimos trascendió la mera descalificación de la antología y del poeta catalán

y de la pretendida voluntad rupturista de la nueva estética que intentaba implantarse, para situarse en un nivel de desarrollo en el plano de expresión poética. En este sentido, la ironización y la negación por el sarcasmo de diversos rasgos estilísticos característicos de la poesía de Gimferrer y de la tendencia representada en la antología será llevada a cabo en diversos poemas por Ullán en torno a 1970 aproximadamente. Pere Gimferrer había incluido en su libro *Arde el mar* un extenso poema titulado "Primera visión de marzo", en el que planteaba la recuperación de la memoria y su recreación en el texto desde una perspectiva de escritura metapoética⁴⁰. El citado poema se iniciaba con los siguientes versos:

¡Transustanciación!
El mar, como un
jilguero,
vivió en las enramadas. Sangre, dime,
repetida en los pulsos,
que es verdad el color de la magnolia, el grito
del ánade a lo lejos, la espada en mi cintura
como estatua o dios muerto, bailarín de
teatro⁴¹.

Así, el término "transustanciación", que sirve de arranque al poema y de eje de desarrollo compositivo, se identifica con la conversión de la materia vivida en materia literaria a través de la escritura.

Como ironización de este poema de Gimferrer, Ullán incluirá en 1970 en su *Antología salvaje* un texto con el título "Segunda visión de marzo"⁴²:

¡Transustanciación!

(Don Duardos) -Señor,
!no más, por amor de Vos,
que ya me siento expirar!

(Costanza) -Señora, no sé qué há;
sus lágrimas son iguales
a perlas orientales:
tan glandes salen de allá.

(Flérída) -¿Qué será?

¡Transustanciación!

(Coro) -¡Ah! ¡Ah!⁴³

La ironía de Ullán se construye en torno al término-eje que regía el poema de Gimferrer, pero desviado de la significación que allí adquiriría. Si en el poema del autor catalán la "transustanciación" simbolizaba la conversión de la materia vivida en materia literaria a través de la escritura poética, en el poema de Ullán el término se recubre de alusiones sexuales que lo desvirtúan en la significación primera adquirida en el texto de Gimferrer, convirtiéndolo en su *sarcasmo*⁴⁴. La ironía se manifiesta, así, en el texto, en una de sus formas más características, haciendo uso del léxico del adversario con la firme voluntad de desacreditarlo ante el lector⁴⁵.

El tono de la polémica, en su dimensión de expresión poética, que entablaba Ullán con los poetas novísimos no incidía exclusivamente en las descalificaciones personales. Con una posición estética diferente de la sostenida por los poetas antologados por Castellet, el poeta salmantino criticaba e ironizaba sobre algunos de

los rasgos más característicos de la nueva poética. En su estudio introductorio a *Nueve novísimos*, Castellet había subrayado la "formación táctil de la personalidad" en los poetas de la *coqueluche* que tenía como consecuencia una conformación mental que se caracterizaba por su fragmentariedad⁴⁶. La formación táctil afectaba al modo de atención a la realidad, tendente a una captación de ésta a través de los sentidos más que a una aprehensión intelectualizada. En consecuencia, según la tesis sostenida por Castellet, formados los poetas nuevos a través de medios que acentuaban su desarrollo sensitivo, éste habría de manifestarse en un lenguaje que recreara la realidad en el poema mediante la continua connotación sensual, en un lenguaje eminentemente táctil. Es ese "lenguaje táctil", la aprehensión de la realidad y su recreación en el poema a través de los sentidos, en lugar de una aproximación intelectual, lo que en la estética novísima rechaza Ullán, y así lo expresa en uno de los poemas de la sección *A mano armada* de *Antología salvaje*:

Lenguaje
táctil
que ignora
sólo existe
el hada
Desilusión
-glauco guijarro
que abolla y birla
la verdad del coro⁴⁷.

La captación de la realidad a través de los sentidos no era suficiente para una aprehensión completa. La

elaboración de un lenguaje *táctil* sólo intentaba, desde la perspectiva de Ullán, elidir la "verdad del coro", evitar una realidad fundada en la injusticia y la desigualdad, como ponen de relieve los siguientes versos de un poema de la misma sección:

Ante
los cerdos leales
otra casta
lance
gorigoris e hilillos
tronadores,
baba desde las lomas
del imperio
inclito⁴⁸.

La realidad circundante se imponía a cualquier intento evasivo y su desatención implicaba la complicidad en el mantenimiento del sistema instaurado. En definitiva, Ullán cuestionaba en su ataque a la estética novísima la efectividad de un lenguaje sensitivo como instrumento de captación y expresión de la realidad circundante, así como, consecuentemente, la "evasión" como un modo válido de crítica del sistema. En fin, el poeta salmantino cuestionaba la efectividad social de la poesía novísima, más allá de cualquier canon estético.

La posición estética de Ullán queda definida por el espacio poético que determinan dos textos, de signo diferente, pero que adquieren el sentido de una formulación poética en un tono altamente irónico. Como se vio, en sus declaraciones a Jean Michel Fossey, Ullán criticaba la postura que habían adoptado "los bardos más

delicados" aproximándose a una estética de corte social. A ellos está dedicado el poema "Los bardos delicados", a los poetas que se refugian en sus creaciones estéticas huyendo de la realidad, a aquellos poetas que, como los recogidos por Castellet en su antología,

bullen
arrullan
laten
mascan
sueñan

sueñan que sueñan
y al soñar
entonan
una grotesca y otoñal balada⁴⁹.

Frente a ellos, "Los bardos poblados" han caído habitualmente en considerar la poesía como un mero pretexto para exponer sus reivindicaciones, olvidando la dignidad del medio que utilizaban:

Hartísimos del cielo,
cantaron lo terreno:
devotos de Machado,
amigos del lechero.

Buzones de Neruda;
de Zorrilla, cangrejos;
peces admiradores
del puño hecho soneto.

Allí hablará el poeta
cantante de la paz:
-Maldigo la poesía
exenta de bozal⁵⁰.

La poesía de Ullán intentaba situarse entre estas dos posiciones extremas reivindicando, como sus compañeros de generación⁵¹, la dignidad del lenguaje en

la escritura poética. Si los "bardos delicados" emblematicaban la tendencia que establecía al poema como fin en sí mismo, los "bardos poblados" eran emblema de la mera utilización política de la poesía, sin consideraciones estéticas previas. Entre ambas posturas, el lenguaje se alzaba con un valor absoluto en la creación poética:

El lenguaje es el arma absoluta y el personaje principal de este empeño; pero sin olvidar que cada palabra alberga un pensamiento. Poesía-pretexto y poesía-fin me parecen dos batallas igualmente detestables. La primera suele envilecer las causas más nobles; la segunda viene sirviendo, con estilo atildado, para ocultar el vacío más necio⁵².

Félix Grande: dos visiones de la poesía nueva

Félix Grande se había dado a conocer como poeta en los primeros años sesenta al obtener el premio Adonais de poesía. De edad algo mayor que los poetas recogidos en los *seniors* de *Nueve novísimos*, su primera poesía entronca en cierto modo con la estética realista dominante para, mediada la década, iniciar una renovación radical de carácter formal, próxima en muchos aspectos a la que llevaba a cabo un poeta como Manuel Vázquez Montalbán, que sería incluido en la antología de Castellet. Así, la poesía que Grande escribía en el segundo lustro de los años sesenta sintonizaba con la que

un grupo de poetas más jóvenes estaban llevando a cabo, aquellos que por edad podrían incluirse con los *seniors*, y sus estéticas discurrían parejas en muchos aspectos en la renovación de los fundamentos de la poesía española. No es extraño, pues, que la aparición de *Nueve novísimos* en 1970 motivara algunas reflexiones en Félix Grande, atento y partícipe en el proceso de renovación estética que la poesía española había llevado a cabo en los últimos años. Así, "Poetas novísimos, vieja confusión" se publicó en 1970 como apéndice a *Apunte sobre poesía española de posguerra*⁵³. Nueve años más tarde, Grande volvería sobre la misma materia para reconsiderarla en su artículo "¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver: La poesía española desde 1970"⁵⁴. La distancia temporal que separa ambos artículos permite: por una parte, comprobar la evolución sufrida por la joven poesía a lo largo de la década de los años setenta, desde su lanzamiento editorial en *Nueve novísimos*; por otra, establecer el cambio en la actitud de Félix Grande frente a la nueva poesía.

En 1970, Félix Grande comenzaba su análisis de la poesía novísima señalando el estado de la cuestión en el enfrentamiento polémico que había suscitado la publicación de la antología:

Un fantasma recorre la poesía española. Para unos el fantasma es un libro: *Nueve novísimos*. Para otros, el fantasma es el cerco de desprecio o de ira que ese mismo libro solivianta en muchos de sus abundantes lectores⁵⁵.

Es decir, la polémica provocada por la aparición de *Nueve novísimos* se establecía en torno a dos ejes fundamentales:

a) un eje polémico vendría determinado por el análisis de la antología en sí, de las propuestas estéticas expuestas en ella y de los poetas antologados;

b) el otro eje polémico desplazaba la discusión del libro en sí, a su repercusión en el ámbito cultural, estableciendo la antología como emblema de una discusión que ya estaba implantada en la sociedad cultural española.

Ante este ambiente polarizado en una doble polémica suscitada por la antología, el análisis que Félix Grande emprende en 1970 pretende estar desposeído de todo dogmatismo y alejado de toda voluntad polémica, como el propio autor declara: "No voy a entrar a fondo en la polémica; en primer lugar, porque me parece prematura; de alguna manera, inmotivada, de alguna manera bizantina" (pág. 97).

Pese a su voluntad adogmática y no polémica, el análisis de Félix Grande se inscribe dentro de un panorama polémico general en el que no puede sostenerse sin establecer una posición determinada. En este sentido, su estudio se centra en el análisis de la antología en sí, confluyendo con otros estudios en el primer eje polémico señalado, evitando incidir en el segundo eje de

desarrollo polémico. No obstante, previamente a iniciar el análisis circunscrito a la antología, Grande se detiene a comentar dos aspectos externos a la propia obra, que la afectaban en su condición de emblema de una de las posiciones enfrentadas en una polémica previa. Por un lado, los poetas novísimos han sido acusados de deserción de la realidad, al mostrar su compromiso, más allá de ésta, con el lenguaje como verdadera realidad del poema:

Se le acusa de ser la prueba de una deserción ante la realidad. Habitados a una semántica policíaca (...), la palabra "deserción" puede tener fortuna y justificar en adelante todas las condenas y abominaciones imaginables hacia cuantos, simplemente, aseguren con timidez o violencia que, en poesía, el lenguaje es el esqueleto de toda una actitud ante una realidad que se pretende nombrar, acotar o modificar (pág. 98).

Si los poetas novísimos "desertan" de la realidad circundante, renuncian a la posibilidad de integrar la realidad circundante en sus poemas, frente a posiciones estéticas precedentes más comprometidas, es para otorgar una especial primacía al lenguaje en su capacidad de captación de la realidad en el poema.

Una segunda puntualización de Félix Grande se refería a la acusación de dogmatismo que había sufrido Castellet por la elaboración de la antología. En la consideración general de Nueve novísimos, incidía la consideración previa del antólogo que desvirtuaba la lectura de la antología en su verdadero valor. Muchos

personajes del mundo cultural, amparados en los trabajos anteriores del crítico catalán y en particular en el análisis llevado a cabo en el estudio introductorio de *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, veían en la nueva antología de Castellet el reflejo de una nueva actitud dogmática, paralela, aunque de signo contrario, a otras sostenidas anteriormente. Por otro lado, otros veían en su nueva posición teórica una traición a los dogmas sostenidos anteriormente. En consecuencia, ambos prejuicios pesaban igualmente a la hora de llevar a cabo una lectura pretendidamente desapasionada de *Nueve novísimos* y desvirtuaban el valor de la selección realizada al proyectar una lectura distorsionada del prólogo sobre los poemas antologados. La nueva antología era atacada, así, por su pretendido carácter general, por querer representar a toda la joven poesía española bajo el aspecto de lo que en realidad no era sino una corriente dentro de ella. Pero, tal como indica Félix Grande,

Una lectura no crispada del prólogo de Castellet muestra que no ha pretendido con ese libro ni inventar -tampoco descubrir- una nueva actitud estética general en la poesía de nuestro momento, ni negar que, fuera de las coordenadas de esos textos, existían -y existen- otras actitudes, tan viables y actuales como aquéllas. (...) Pocas veces Castellet ha escrito un texto teórico tan abierto, tan antidogmático; diría incluso: tan divertido (pág. 99).

Hechas esas dos puntualizaciones previas sobre el ambiente polémico general que rodeaba la publicación de

Nueve novísimos, Félix Grande iniciaba su análisis detenido de la antología en sí, desarrollando tres *certidumbres* sugeridas por la lectura desapasionada del libro. La primera *certidumbre* que se derivaba de la lectura de *Nueve novísimos* era que los poetas presentados por Castellet en la antología no constituían un grupo unitario, tal como pudiera entenderse de una primera lectura:

Los nueve "novísimos" no son un grupo generacional. Ni cronológica ni ideológicamente son homogéneos. El benjamín, Leopoldo María Panero, tiene veintidós años. Vázquez Montalbán, treinta y uno. Los supuestos estéticos, sociológicos, mitológicos de cada uno de ellos son, reunidos, un muestrario abrumador de la diversidad más excelsa (pág. 100).

Si bien cronológicamente los poetas antologados se adscriben perfectamente, en contra de la opinión de Grande, a un mismo grupo desde criterios generacionales⁵⁶, representan ciertamente tendencias estéticas diversas dentro de la misma generación, por lo que no constituyen de hecho un grupo unitario. Así, los poetas recogidos en *Nueve novísimos* no representan un grupo unitario por dos motivos, desde la perspectiva de Félix Grande: por una parte, porque los supuestos estéticos que sustentan sus obras son diversos entre sí y, por lo tanto, no confluyen en una tendencia unitaria, sino en varias, divergentes en muchos casos; por otra, porque, pese a la diversidad de tendencias presentes en la antología, Castellet no ha conseguido representar

todos los estilos generacionales, ni tan siquiera una mayoría, de los que conviven entre los autores más jóvenes. En consecuencia, cualquier intento de desacreditar la antología como un bloque unitario fracasará puesto que en ella confluyen diversas tendencias poéticas diferentes: "*Nueve novísimos* no puede ser condenado, *en bloque*, desde supuestos ideológicos. Tampoco puede decirse de él que, *en bloque*, simbolice una deserción de la realidad" (pág. 102). En definitiva, la antología no puede ser juzgada *en bloque* porque realmente no constituye un *bloque*, sino una representación de tendencias poéticas dispares.

La segunda *certidumbre* que Félix Grande deriva de la lectura y análisis de *Nueve novísimos* es que, si bien los poetas seleccionados no componen un grupo coherente entre sí, tampoco sus obras resultan unitarias, sino que están en continua transformación:

Buena parte de estos nueve poetas ni siquiera son semejantes a sí mismos. (...) Cualquiera de ellos, es inevitable, ampliará su tejido vital, su volumen de lecturas, su capacidad de investigación, su capacidad de respuesta, su densidad expresiva (pág. 102).

Es decir, *Nueve novísimos* no recoge una estética definida y acabada ni en su conjunto, ni en sus representaciones individualizadas, sino que es la representación de una estética en continuo cambio, en plena transformación y, por lo tanto, indefinible en su propio devenir. La nueva estética se definirá, en consecuencia, *por* su devenir, es

decir, como la *estética del cambio continuo*. En consecuencia, la imposibilidad de fijar unos límites estéticos precisos para definir la poesía de cada uno de los autores, integrada en el conjunto superior de la antología, hace imposible paralelamente llevar a cabo una desacreditación de la misma.

La última *certidumbre* que Félix Grande deriva de su lectura desapasionada de *Nueve novísimos* es la caracterización de estos poetas por su labor de enriquecimiento del lenguaje poético, la consideración del lenguaje como un instrumento válido para consolidar una posición creadora ante la realidad: "en la mayor parte de las páginas de este libro puede y debe advertirse la existencia de un conflicto (...): el del artista con su propio idioma" (pág. 102). De esta manera, los poetas recogidos en la antología de Castellet llevan a cabo una revisión profunda del lenguaje poético precedente para enriquecerlo con las aportaciones de tendencias, movimientos y poetas que habían quedado marginados del desarrollo general de la poesía de posguerra. Esta preocupación por el lenguaje como elemento fundamental para la construcción de una realidad autónoma en el poema condicionará su enfrentamiento con aquellos poetas que consideraron el lenguaje poético como un mero instrumento transmisor de realidades conocidas previamente. Por otro lado, el conflicto dialéctico que sostiene el poeta con su propio lenguaje en la creación

será motor dinamizador del continuo cambio estético que caracteriza la poesía novísima, en la búsqueda de una renovación lingüística continua que se adecúe a la realidad cambiante.

En definitiva, como concluye Félix Grande, no se puede descalificar como un bloque ni la poesía novísima, por cuanto constituye la agrupación de una multiplicidad de tendencias y por cuanto cada uno de los poetas no conforma una realidad estética unitaria, ni la poesía española más joven por su representación en *Nueve novísimos*, por cuanto la antología sólo recoge una parte de la muchas estéticas vigentes entre los jóvenes autores:

Decretar, como no falta quien lo hace, y apoyándose en una des-realidad programática de los "novísimos", creo que muy vertiginosamente desenmascarada, que la actual poesía española se ha vuelto deshuesada y reaccionaria, me parece, dicho sea con un eufemismo, una majadería (pág. 104).

Nueve años más tarde, cuando Félix Grande publica su artículo "¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver: La poesía española desde 1970", su perspectiva respecto a los novísimos se ha transformado sensiblemente. Pese a que, fundamentalmente, su análisis de la antología de Castellet continúa en sus aspectos más relevantes las *certidumbres* señaladas años atrás, su actitud ha cambiado básicamente en cuatro aspectos:

a) adopta una posición general más crítica hacia la poesía antologada en *Nueve novísimos*;

b) niega varios de los postulados fundamentales expuestos por Castellet en el prólogo de la antología;

c) agrupa bajo una misma tendencia, unificada bajo el nombre de *venecianismo*, a los poetas antologados en *Nueve novísimos*, especialmente a aquellos recogidos en la sección *La coqueluche*, y a otros autores cuyas obras poéticas son asimilables a esa tendencia estética;

d) presenta una serie de tendencias poéticas, básicamente divergentes con respecto al *venecianismo*, que enriquecen la estética generacional.

Los nueve años transcurridos desde el anterior artículo comentado de Félix Grande habían transformado profundamente el panorama de la joven poesía en España. Las diferentes tendencias poéticas que se aunaban en *Nueve novísimos*, que habían sido consideradas en una actitud co-dominante con otras tendencias excluidas de la antología, se habían constituido en una estética mayoritaria que había marginado otras actitudes divergentes. Frente a lo que Grande había expuesto en su primer análisis, la poesía representada en *Nueve novísimos* había sido considerada no como una parte del desarrollo de la poesía joven, sino como su totalidad, excluyendo otras tendencias. En consecuencia, todo el artículo de 1979 se desarrolla con un claro ánimo

polémico que manifiesta una voluntad de descalificación de una estética concreta, aquella que se identifica como *venecianismo*, por arrogarse el carácter de tendencia estética única dentro de la poesía de la generación del 68. Es decir, si en un extremo de la oposición subyacente que sustenta el artículo de Grande se encuentra la consideración del *venecianismo* como única actitud estética representativa de la poesía de la generación más joven, en el otro, el defendido por el discurso teórico que en este artículo se desarrolla, se encuentra la consideración de diversas tendencias estéticas que vienen a enriquecer el panorama poético de la generación. El ataque de Félix Grande a esta tendencia poética en su artículo se desarrolla en tres estadios consecutivos, en una estructura próxima a la que repiten los manifiestos artísticos:

1º) identificación y unificación de la postura artística que se quiere negar, en este caso, la diversidad de tendencias estéticas que conviven en *Nueve novísimos* se aúnan bajo el nombre de *venecianismo*;

2º) negación de los presupuestos teóricos que sustentan la postura artística que se pretende descalificar, en este caso los presupuestos expuestos por Castellet en el prólogo a *Nueve novísimos*;

3º) presentación de una nueva postura artística que sustituya la representada por el grupo negado,

en este caso, la pluralidad de tendencias estéticas que conviven en la generación poética del 68 más allá del *venecianismo*.

El desarrollo consecutivo de estos tres estadios se llevará a cabo a lo largo del artículo de 1979, que adoptará así la estructura de un manifiesto artístico.

El artículo de Félix Grande se constituye en una respuesta al ataque que algunos de los autores de la generación del 68 habían llevado a cabo contra los poetas de las generaciones precedentes, y, en su sentido de respuesta, adquiere el mismo carácter radical que había definido al ataque inicial: "Parricidio, degüello. Son dos palabras poco mesuradas para nombrar la actitud de algunos jóvenes poetas con respecto al trabajo de anteriores generaciones"⁵⁷. La actitud de respuesta al "parricidio" llevado a cabo por *algunos* de los poetas jóvenes va a suponer la justificación principal del tono polémico que adquiere el artículo.

El primer paso que dará Félix Grande será identificar ese indeterminado *algunos*, identificar al grupo de poetas, entre los autores jóvenes, que emprendieron el "parricidio" contra los poetas de las generaciones precedentes, para situarlos como el objetivo del ataque y de las descalificaciones vertidas en el artículo. Esta identificación del grupo de jóvenes poetas "parricidas" se lleva a cabo en tres pasos consecutivos:

a) identificación de la multiplicidad de tendencias representadas en *Nueve novísimos* con una sola tendencia, *venecianismo*, que, eliminadas las diferencias entre las diversas actitudes poéticas, se constituye en una estética única. Esta identificación se lleva a cabo mediante la igualación de dos términos divergentes en el texto: "*novísimos* o *venecianos*" se escribe en el texto (pág. 61);

b) ampliación de la estética *veneciana* más allá de los límites que la identifican con la concreta estética *novísima*, haciendo confluír una serie de posturas estéticas no incluidas en la antología pero asimilables; en este sentido, Félix Grande escribe: "algunos *venecianos* (y desde luego no todos ellos aparecen en la antología de Castellet)" (pág. 61);

c) exclusión del grupo de poetas formados por los *seniors* en *Nueve novísimos* (Martínez Sarrión, Vázquez Montalbán y Alvarez) de la tendencia *veneciana*, identificándose ésta, dentro de la citada antología, con el grupo de poetas más jóvenes, la *coqueluche*, tal como se deduce de las siguientes palabras de Grande: "El lector no debe conformarse con mi interpretación de la *coqueluche*. En primer lugar, los *seniors* (...) me parecen buenos poetas y a veces excelentes" (pág. 61).

Así pues, el indeterminado *algunos* que se constituía como elemento objeto del ataque que se había de desarrollar en el artículo aparecía perfectamente circunscrito en sus límites e identificado. En primer lugar, el elemento "parricida" se identificaba, en su núcleo fundamental, con los poetas que habían constituido *la coqueluche* en *Nueve novísimos* (Azúa, Molina Foix, Gimferrer, Ana María Moix, Carnero y Leopoldo María Panero). En segundo lugar, este reducido grupo de poetas hacían ampliable su estética común a otros autores no incluidos en la antología pero partícipes de una estética semejante. El modo de expresión de este *algunos*, ya determinado en sus componentes, y el eje en torno al cual formaban un grupo compacto se reconocía, en el discurso polémico de Grande, como estética veneciana o simplemente *venecianismo*. Puesto que el núcleo más homologadamente definido de la estética veneciana aparecía reunido en *la coqueluche*, será contra ese grupo de poetas contra el que los ataques y descalificaciones de Grande resulten más duros.

Una vez identificado el núcleo que se pretende descalificar, Félix Grande pasará a negar los presupuesto teóricos y estéticos que sustentan la práctica poética de este grupo, encontrando su mejor definición en el prólogo de Castellet a *Nueve novísimos*: "el mejor análisis de esa corriente de nuestra poesía actual (...) sigue siendo el prólogo que Castellet le dedicara" (pág. 61). En consecuencia, la descalificación de la estética del grupo

se centrará en la negación de los presupuesto teóricos expuesto por Castellet en el prólogo a su antología, que se considera ahora como el mejor manifiesto de la estética veneciana. Esta descalificación de la estética veneciana se fundamentará principalmente en la negación de tres postulados básicos expuestos en el prólogo de *Nueve novísimos* y que sustentan el conjunto del discurso teórico elaborado allí por Castellet:

1º) se niega la supuesta ruptura de los poetas jóvenes con la poesía anterior, señalando las raíces y precedentes de la estética veneciana en la poesía anterior;

2º) se niega la existencia en estos autores de una nueva sensibilidad formada a partir de su educación influidos por los *mass-media*;

3º) se niega, por último, la existencia en la estética de estos autores de un nuevo humanismo, de signo diferente al que había caracterizado a las generaciones anteriores, como resultado de la influencia de los *mass-media* en su formación.

Uno de los postulados fundamentales sobre los que se establecía, desde un punto de vista teórico, *Nueve novísimos* era el de la ruptura estética con toda la poesía anterior. Castellet expresaba en su prólogo la intención de mostrar las creaciones de una serie de poetas jóvenes cuya obra se había manifestado principalmente como una ruptura radical con la labor

realizada por los autores de generaciones precedentes. El antólogo catalán lo exponía con las siguientes palabras:

Los planteamientos de los jóvenes ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés⁵⁸.

Para Castellet, por lo tanto, el grupo más joven entre los poetas que él presentaba había roto todas sus ataduras con las generaciones precedentes, se había formado "más que en contra, de espaldas a sus mayores"⁵⁹ y sus creaciones así parecían corroborarlo.

Félix Grande negará la radicalidad de la ruptura estética que Castellet había expuesto en su prólogo: "La ruptura que de alguna manera protagonizan los *novísimos* o *venecianos* no pasa de ser relativa, y en cierto modo imitativa" (pág. 61). Por un lado, la ruptura promulgada por Castellet resultaba menos radical de lo que aparentemente se mostraba y la estética *veneciana* encontraba precedentes no sólo en los poetas de las generaciones anteriores, sino también en las actitudes estéticas esgrimidas por poetas de otras culturas. Por otro lado, la ruptura estética promovida por los *novísimos* no era sino la última manifestación de una tradición rupturista que enlazaba directamente con el espíritu de las vanguardias de los años veinte y de la modernidad. En consecuencia, la tendencia *veneciana* no

resultaba ser tan "huérfana" como Castellet había pretendido mostrarla:

Su actitud tiene bastantes semejanzas con la agitación formalista, culturalista, surrealista (...), que sucediera en la época de los veinte y en los años anteriores a la guerra civil (...). Lo que quiero decir es que a estos aparentes huérfanos no les faltan raíces (...); raíces que serían, aplicando aquí o allá un mayor porcentaje de savia, el viejo Pound (...), el viejo Valéry, el honorable transgresor Bataille, Sade o el afanoso arquitecto del no-placer, Aleixandre sin duda, Ory en algunos casos, el Modernismo, Eliot, y puede que incluso D'Annunzio; y, en general, cierta tensión verbal y unos adarmes de imagería de la generación del 27 (pág. 61).

En su estudio introductorio a *Nueve novísimos*, Castellet otorgaba una importancia capital a los medios de comunicación masiva y subrayaba su incidencia en la formación de los poetas seleccionados por él:

El grupo generacional al que nos estamos refiriendo es, en España, el primero que se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del "humanismo literario", básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de los *mass-media*, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto del de los equivalentes extranjeros⁶⁰.

La influencia de los *mass-media* en la formación de los poetas novísimos comportaba la aparición de dos nuevos rasgos que los oponían a los autores de las generaciones precedentes:

1º) la aparición de un nuevo tipo de humanismo fundado en la influencia de los medios masivos, de signo radicalmente distinto al "humanismo literario"

en el que se habían formado las generaciones precedentes;

2º) la aparición de una "nueva sensibilidad" cuyos rasgos característicos serían:

a) la sustitución de la lógica racional por un pensamiento aforístico, por un "cogito interruptus", en la terminología utilizada por el discurso teórico de Castellet⁶¹;

b) el desarrollo de una especial percepción sensitiva o la "formación táctil de la personalidad" en la terminología castelletiana⁶².

Así, la tendencia veneciana no era exclusivamente la manifestación de un determinado estilo poético, sino que hundía sus raíces en una transformación más profunda que la que provocan los cambios estéticos de moda y se mostraba como la forma más aparente de un cambio de *sensibilidad*. Los poetas presentados por Castellet respondían a una nueva sensibilidad, distinta de la que había sustentado a los poetas de las generaciones anteriores.

En su proceso negador, la respuesta de Félix Grande en 1979 a estos dos conceptos castelletianos es frontal. Si bien no niega la influencia de los *mass-media* en la formación de los poetas novísimos, Grande niega cada uno de los caracteres distintivos que Castellet deriva de esa formación. En primer lugar, el nuevo humanismo que se

deriva de la formación de los poetas jóvenes a través de los *mass-media*, distinto del "humanismo literario" tradicional, no es a los ojos de Grande una manifestación de un humanismo de nuevo cuño, como pretende el antólogo catalán, sino de un proceso de deshumanización semejante al que Ortega describiera en los poetas jóvenes en 1925⁶³:

En el fondo, lo que elabora el código de repulsiones de algunos venecianos (...) es, creo, su puntual mohín de rechazo por todo aquello que en poesía huele a sudor o a semen, a macho, a hembra, a llanto, a sangre -que equivale a decir a desesperación, a angustia, a tiempo (pág. 61).

Por otro lado, continuando el paralelo histórico-estético establecido con la generación del 27, Félix Grande negará, tomando las palabras de Antonio Machado en su enfrentamiento a la estética de la generación de Lorca, el segundo supuesto que Castellet derivaba de la influencia de los *mass-media* en la formación de los jóvenes poetas: la aparición de una "nueva sensibilidad".

Pues bien, en el análisis citado (...) sostiene Castellet que aquestos de algún modo representan el resultado de "una nueva sensibilidad". Cito a Machado, pues soy incorregible: hace ya varias décadas, don Antonio escribía: "*Nueva sensibilidad* es una expresión que he visto escrita muchas veces y que acaso yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar. *Una nueva sensibilidad* sería un hecho biológico muy difícil de observar y que acaso no sea apreciable durante la vida de una especie zoológica. *Nueva sentimentalidad* suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino (pág. 61-62).

Así, el discurso teórico de Félix Grande entroncaba con el de Antonio Machado y establecía un paralelo histórico-estético vinculando las posiciones sostenidas por la tendencia *veneciana* con las mantenidas por la generación del 27 en los años anteriores a la guerra civil. Por un lado, la voluntad de ruptura estética, la tendencia deshumanizadora y la defensa de una nueva sensibilidad son tres caracteres fundamentales que enlazan a la tendencia *veneciana* con las manifestaciones estéticas de la generación del 27. Por otro lado, en su enfrentamiento polémico con los poetas novísimos, Félix Grande reproduce en los mismos términos formulados más de cincuenta años atrás el enfrentamiento de Antonio Machado con la estética defendida por los poetas del 27.

El último apartado del artículo de Félix Grande lleva a cabo una recopilación de las conclusiones dispersas a lo largo del texto y formula el aspecto positivo del manifiesto estético que sustenta: la corriente *veneciana* sólo representa un grupo parcial dentro de la lírica española desarrollada desde 1970 y, por lo tanto, sólo se tendrá una perspectiva completa de esta producción si se atiende a las diversas tendencias, divergentes en muchos casos con la impuesta como dominante. En esta parte del artículo, siguiendo la estructura del manifiesto poético, se lleva a cabo la presentación de la nueva postura artística que sustituya la representada por el grupo negado, en este caso, la

pluralidad de tendencias estéticas que conviven en la generación poética del 68 más allá del *venecianismo*. Así, escribe: "sólo con la mención de los *novisimos*, y aún más la de los meros *venecianos*, el diagnóstico de esta nueva sentimentalidad quedaría bastante mutilado" (pág. 62). Si, en 1979, la tendencia *veneciana* podía ser definida y formulada a través de unos pocos rasgos característicos, su alternativa poética estaba caracterizada por la diversidad y por su estética cambiante:

Precisamente la juventud de esos poetas (...) nos obliga a ser cautelosos a la hora de enumerar las constantes (...) que ahora podemos sospechar, deducir, entrever en sus obras, pero que sólo dentro de unas décadas, será posible establecer (pág. 62).

Pese al escaso distanciamiento temporal existente, Félix Grande distingue cuatro tendencias estéticas de signo diverso en la "nueva sentimentalidad" poética surgida después de 1970: una corriente *veneciana*, que resulta ser minoritaria con respecto a las demás manifestaciones estéticas; una corriente expresiva y vital; un experimentalismo formalista; una corriente de poesía narrativa. La existencia de estas distintas corrientes pone de relieve una diversidad mayor, que oculta la consideración exclusiva de la tendencia *veneciana*. Al mismo tiempo, descubre una serie de manifestaciones poéticas que vienen a vincularse con los hallazgos de los autores de generaciones precedentes, subrayando la existencia de una continuidad estética de los jóvenes

poetas con respecto a sus mayores, continuidad que vendría a negar el supuesto "parricidio", la ruptura estética promulgada por Castellet. En definitiva, la existencia de una diversidad de tendencias tal pone de relieve

que, en suma, hay menos parricidio intelectual y formal del que a primera vista nos proponen como predominante (...) y que, en consecuencia, hay en la joven poesía, vista en su totalidad, un respeto dialéctico, una admiración contagiosa, una gratitud de herederos, un propósito de continuidad y, si es posible, de enriquecimiento, por todo aquello que los mejores poetas de las generaciones anteriores se han obstinado en crear para que seamos un poco menos pobres, un poco menos huérfanos (pág. 62).

Así pues, esquemáticamente se pueden exponer las conclusiones que Félix Grande deriva de su análisis de la joven poesía española surgida desde 1970:

1º) la influencia de los *mass-media* en la formación de los jóvenes autores ha sido más superficial de lo que Castellet había supuesto y, por lo tanto, no ha comportado un cambio de sensibilidad;

2º) la corriente veneciana sólo representa una parte mínima del desarrollo poético de los jóvenes autores desde 1970;

3º) la convivencia de muy diversas tendencias poéticas muestra diversos enlaces en los autores jóvenes con la poesía precedente, negando el "parricidio" o la ruptura que habían pretendido establecer los *novísimos*;

4º) incluso en la corriente que más activamente promulgó la ruptura estética con todo lo anterior, la

corriente veneciana, se perciben, por un lado, enlaces estéticos con generaciones precedentes y con poetas extranjeros, y, por otro, una vinculación con la tradición rupturista de los movimientos vanguardistas;

5º) no existe en los jóvenes poetas una *nueva sensibilidad*, como pretendía Castellet, nacida de la influencia de los *mass-media* en su formación, a lo sumo puede hablarse de una *nueva sentimentalidad*;

6º) tampoco puede hablarse de un *nuevo humanismo* en la corriente veneciana, sino a lo sumo de un proceso de *deshumanización*.

Como consecuencia de todo lo expuesto, no puede hablarse de "parricidio" o de ruptura de la nueva generación con respecto a la poesía anterior, sino de continuidad y herencia.

Una visión polémica de la poesía en 1970: "Últimas escaramuzas de la virtud o los infortunios de la poesía española", de José Manuel Caballero Bonald

Como poeta perteneciente a la generación inmediatamente anterior a la que irrumpe en el panorama hispánico en torno a 1970 y, por lo tanto, como parte afectada en el ataque llevado a cabo por algunos de los jóvenes poetas, José Manuel Caballero Bonald inicie en la polémica que en torno a la joven poesía española se

desarrolla en el año 1970 y lo hace desde una revisión crítica del panorama poético de ese año. Dicha panorámica, no exenta de ánimo polémico, se lleva a cabo en el artículo "Ultimas escaramuzas de la virtud o los infortunios de la poesía española"⁶⁴, publicado a fines del año 1970 en el semanario *Triunfo*.

La posición crítica que va a adoptar Caballero Bonald en su artículo viene definida por dos posturas previas. En primer lugar, su pretendida objetividad estará asegurada por el distanciamiento en el que se sitúa como un lector "muy deficiente y versátil (...) de la poesía que los demás escriben" (pág. 33). Por otro lado, la panorámica que realice no será una revisión exhaustiva de los libros publicados a lo largo del año, sino el planteamiento de unos límites y tendencias generales observados en el desarrollo estético:

No voy, pues, a tener en cuenta las fortunas y adversidades de unos libros determinados, sino el particular registro de ciertos repertorios de valores que me parecen especialmente ilustrativos para seguirle la pista al comportamiento cultural de la poesía en lengua castellana durante 1970 (pág. 33).

Por lo tanto, la reflexión de Caballero Bonald se realizará, no en torno a unos ciertos libros de autores particulares, sino en torno a "repertorios" que ofrezcan un panorama de la poesía española más joven. Consiguientemente, el poeta y crítico establecerá su análisis de los caracteres generales que definen a la

nueva poesía que irrumpía en el panorama literario en 1970, a través de la formulación que José M^a. Castellet había establecido en su antología *Nueve novísimos*. Así, el objeto del análisis de la poesía joven llevado a cabo por Caballero Bonald en este artículo no será dicha "poesía joven", sino su representación en *Nueve novísimos*, y sus reflexiones se establecerán como cuestionamiento de los presupuesto estéticos formulados por Castellet en el prólogo a la antología.

Con estas premisas críticas planteadas, Caballero Bonald llevará a cabo un análisis del panorama poético español en 1970 desarrollado en torno a dos ejes que polarizan principalmente la polémica suscitada por la poesía más joven. El primer eje que estructura el desarrollo de las reflexiones del poeta andaluz queda delimitado en el siguiente párrafo:

De lo que se trata es de averiguar hasta qué punto se ha conseguido hoy dignificar un sistema de correspondencias estéticas precariamente manipulado en los últimos años y en qué medida esa dignificación supone una ruptura o no va mucho más allá de un inteligente programa de restauraciones (pág. 33).

Es decir, en el artículo se tratará de comprobar si la joven poesía que irrumpía en el panorama español suponía un cambio efectivo de un sistema de valores estéticos agotado y si este cambio de valores se establecía como ruptura. Por otro lado, el otro eje temático sobre el que girará el desarrollo de las reflexiones de Caballero

Bonald será comprobar si ese cambio o ruptura es real y profundo o si simplemente es un cambio aparente que mantiene el sistema de valores precedente inalterable: "Todo el mundo sabe, y supongo que algunos no sin melancolía, que hay afanes iconoclasatas que se mantienen con la invención de un culto a nuevos ídolos" (pág. 34). Es decir, el análisis llevado a cabo por Caballero Bonald tratará de dar respuesta a tres cuestiones planteadas:

a) si la joven poesía supone realmente un cambio con respecto a los planteamientos estéticos de las generaciones precedentes;

b) si, caso de que la joven poesía suponga un cambio con respecto al panorama anterior, este cambio estético solventa los problemas que habían llevado al agotamiento del sistema precedente;

c) si este supuesto cambio estético es un cambio real de sistema estético o simplemente supone la restauración de unos valores precedentes que confirmarían el sistema establecido.

La confirmación de las dos últimas cuestiones planteadas supondría la negación de la primera. Si se confirma que el cambio establecido por la joven poesía en 1970 es tan sólo un cambio aparente, la mera restauración de unos valores previos que no supone la sustitución de un sistema estético, sino su afirmación, y que, por lo tanto, no presenta unas soluciones válidas a los problemas estéticos que habían arrumbado con las

posiciones poéticas de los autores de generaciones anteriores, el cambio poético que supuestamente imponen los más jóvenes poetas quedará negado en su propia fundamentación.

El primer paso que dará Caballero Bonald en su análisis irá encaminado a establecer que el supuesto cambio poético acaecido en 1970 no supone de hecho un cambio profundo en el panorama nacional, sino un superficial cambio de moda que mantiene intacto el sistema poético precedente:

Me inclino a pensar (...) que una de las más sedicentes tramoyas que enmascaran los dispositivos estéticos de nuestra poesía última es la de la de su cohabitación con una concreta moda cultural (pág. 33).

Vinculado con la moda, el cambio poético se define por su carácter efímero y superficial, es decir, por no transformar profundamente el sistema estético que lo origina, sino, muy al contrario, por consolidar el sistema que aparentemente critica. Por lo tanto, tal como apunta Caballero Bonald: "Ninguna actitud literaria tan proclive al conformismo reglamentado como la de la obediencia, digamos escolástica, a ciertas pendulares inducciones del gusto" (pág. 33). Consecuentemente, los cambios que se producen dentro del sistema poético y cultural no suponen una ruptura real de éste, sino que son resultado de la lógica evolución del mismo y responden al propio ser de éste:

Eso de la ruptura periódica es una actividad constitutivamente inherente (...) a la evolución cíclica de todo arte literario. En cierto modo, mucho de lo que está ocurriendo hoy en nuestra poesía (si es que algo ocurre) es lo que, según cálculos muy provisionales, acontece cada 33'33 años en el despliegue de toda confabulación de la historia con la poesía (pág. 33).

La supuesta "ruptura" estética que llevan a cabo los jóvenes poetas se integra así en una *tradición de la ruptura*, en un sistema estético que asume la ruptura cíclica como parte inherente de su propia estabilidad. Por lo tanto, dicha ruptura no es tal, sino su apariencia, pues, al estar prevista por el propio sistema, supone la confirmación de éste en sus fundamentos. Como confirmación de un sistema que hace de la ruptura cíclica el fundamento de su estabilidad y de su permanencia, el intento de cambio estético que pretende establecer la poesía joven en 1970 resulta aparente y regresivo. Pero su apariencia y regresión es de doble cariz puesto que el pretendido cambio no trata de establecerse sobre el vacío, sino que su negación del pasado inmediato se realiza para afirmar una tradición vanguardista anterior:

Todo resultaría perfectamente acreditado si no fuera porque, en términos generales, esta tentativa inaugural ha estado montada sobre las cuñas de una regresión estética con ilusorio ropaje vanguardista (pág. 33).

Así pues, la pretendida ruptura estética que trata de establecer una parte de la joven poesía en torno a 1970

resulta doblemente aparente: en primer lugar, porque supone la confirmación de un sistema que asume la ruptura cíclica como un rasgo inherente a su propia estabilidad; en segundo lugar, porque esta supuesta ruptura se funda en el intento de recuperar una tradición vanguardista anterior. En consecuencia, la joven poesía que irrumpe en el panorama español en 1970 no supone un cambio estético efectivo en el sistema que sustentaba los planteamientos de las generaciones precedentes.

La segunda cuestión planteada por Caballero Bonald en su artículo era si ese pretendido cambio estético que llevaba a cabo la poesía joven solventaba los problemas que habían llevado al agotamiento del sistema anterior en los poetas precedentes. En este sentido, se pregunta el poeta andaluz:

¿Se ha solventado ahora, precisamente a través de unos conatos de ruptura, cierta incapacidad para eludir los escamoteos y artificios que proliferan en esas crisis literarias no resueltas del todo? Yo creo cautamente que no (pág. 33).

En definitiva, el pretendido cambio estético no ha supuesto una efectiva transformación del sistema, ni tan siquiera la eliminación de las trampas retóricas en que había sucumbido el lenguaje precedente, sino, muy al contrario, la creación de una nueva artificiosidad, de una nueva retórica de signo distinto pero de igual valor que la de la poesía anterior.

El cambio estético que la joven poesía española pretendía establecer en 1970 suponía, en profundidad, una reacción contra la estética que las generaciones precedentes habían instaurado sobre el realismo social. Pero el agotamiento que había sufrido la literatura social se había acelerado gracias a su propia dinamicidad polémica y, al mismo tiempo, había propiciado, según Caballero Bonald, simplemente la sustitución de un sistema de referencias por otro diferente, sin incidir una verdadera transformación en el panorama literario:

La ya trasnochada plática de familia en torno a los usos, abusos y responsorios del llamado realismo social, crítico, objetivo, etcétera (...), logró algo que palmariamente no se proponía, esto es: contribuir al funcionamiento acelerado de unas nuevas trampas mitológicas. (...) Lo que quiero decir es que esos parciales mitos puestos en circulación, a través del más tosco esquema realista, por la literatura de hace diez años, han sido sustituidos, en parte, por la readaptación mitológica de nuevos lastres educativos -si se quiere- por la acción refleja de una moda cuya aportación más respetable ha sido su propia falta de respeto (pág. 33-34).

Así pues, en respuesta a la tercera cuestión previa planteada en la primera parte de su artículo, tras su análisis Caballero Bonald concluye que el pretendido cambio estético de la joven poesía no ha supuesto tal cambio, sino la mera sustitución de un sistema de referencias, de "mitos", que ha dejado invariable el sistema literario subyacente. La nueva moda estética traída por una parte de la joven poesía ha venido a suplantarse la moda precedente, la moda de la literatura

ssocial, dentro de un sistema de cambios cíclicos que se mantiene así invariable.

En definitiva, la supuesta "ruptura sin discusión" con respecto a los planteamientos de las generaciones anteriores que, según la opinión de José M^a. Castellet⁶⁵, representaba la poesía de la joven generación, aparece cuestionada desde diversas perspectivas por el análisis llevado a cabo por Caballero Bonald. Tan sólo una verdadera y profunda influencia de los *mass-media* en la formación educacional de la joven generación hubiera podido provocar una verdadera ruptura en el sistema poético y no la mera sustitución de *mitologías*. En consecuencia, si Castellet funda la aparición de una *nueva sensibilidad* en la influencia profunda de los *mass-media* en la formación de los jóvenes poetas⁶⁶, Caballero Bonald niega que la influencia de los medios masivos haya resultado tan profunda en la educación de los jóvenes autores como el antólogo catalán supone, y, por lo tanto, niega paralelamente la existencia de una *nueva sensibilidad*: "Me resisto, sin embargo, a aceptar que todo ese sórdido repertorio educativo de los *mass-media* sea utilizado como diagnóstico de una nueva manera de actuar de la poesía" (pág. 34). La "ruptura" estética aparecía así cuestionada en su más profunda base. La joven generación de poetas no podía suponer una verdadera ruptura estética con la poesía anterior porque no había aparecido en ellos una *nueva sensibilidad*, debido a que

la influencia de los *mass-media* en su formación y educación había resultado menos profunda de lo que Castellet había supuesto en el prólogo de *Nueve novísimos*.

El único cambio que podían representar los jóvenes poetas con respecto a los anteriores era un simple cambio de modas literarias, la sustitución de la literatura social por una nueva moda poética. Pero en esta sustitución de modas, dentro de un sistema invariable, la joven poesía había incidido en dos errores de bulto. Por un lado, la joven poesía había considerado que la moda estética de la poesía social había afectado a *todos* los poetas de las generaciones inmediatamente anteriores, en una identificación reductiva cuyo único fin era la descalificación de los poetas anteriores con el fin de establecerse los nuevos autores como respuesta a una realidad única. A este respecto, escribe Caballero Bonald:

Por lo pronto, unificar a los escritores de mi promoción, según el rasero de los más obnubilados por una urgente asignatura geopolítica literaria (...), denota ya una considerable tendencia a la miopía (pág. 33).

Por otro lado, la joven poesía había considerado la estética social fuera de toda dinámica evolutiva, como una unidad cerrada en su propia recurrencia, ignorando que, por una parte, a medida que el tiempo transcurría y la sociedad cambiaba dicha estética se transformaba, y

que, por otra, la incorporación de algunos poetas de la generación posterior a la que había generalizado la estética social en nuestro país a dicha práctica poética había incidido un cambio fundamental en ella, recuperando una serie de elementos renovadores que habían quedado desplazados en los primeros momentos de la manifestación estética:

En realidad, los poetas que empezaron a darnos a entender (a los que éramos niños en la guerra, etc.) que ya íbamos desplazándonos de una juventud en lucha con las contradicciones de su mala conciencia, lo hicieron recuperando, con aleccionador cachondeo, muchas de las reliquias que, casi por los mismo años en que se malmaridaban política y literatura, constituían parte integrante de la mezquindad cultural del país. El procedimiento que utilizaron para canalizar sus represalias contra el medio no fue muy diferente al empleado por algunos de nosotros (pág. 34).

La poesía precedente no se podía, por lo tanto, como pretendían algunos de los jóvenes poetas, negar en su conjunto como una unidad constituida bajo la estética social. En su enfrentamiento con la literatura social, los jóvenes poetas sólo suponían un cambio de moda mínimo, adelantado en muchos aspectos por los autores de generaciones precedentes.

A lo largo de la primera parte, el análisis llevado a cabo por Caballero Bonald insiste en negar la pretendida ruptura de los poetas más jóvenes en el panorama español desde tres puntos de vista: ausencia de un cambio profundo con respecto a los planteamientos de las generaciones anteriores; el supuesto cambio que lleva

a cabo la joven poesía no solventa los problemas que habían arrumbado la moda de la literatura social; el supuesto cambio que llevan a cabo los jóvenes poetas no es sino un cambio de referentes, de mitologías, que deja intacto el sistema literario. En la segunda parte de su análisis, Caballero Bonald va a insistir en el carácter aparente del pretendido cambio estético de los más jóvenes poetas, mostrando los diversos enlaces de los autores jóvenes con tendencias precedentes. Desde su punto de vista, la poesía española desde los años veinte, o quizás desde antes, forma una unidad homogénea, con muy escasos momentos renovadores y conquistas estéticas nuevas, en la que los *novísimos* no suponen ningún cambio, sino una continuidad:

Yo creo, con las debidas salvedades, que desde un buen trecho de la obra de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado a otro buen trecho de la de los "novísimos" agrupados por Castellet, nuestra poesía se ha entregado a muy restringidas aventuras, aún más mediatizadas, sin duda, por los encarnizados acosos de nuestra propia historia social (pág. 34).

Una doble tendencia, una "doble imantación", se hace patente dentro de esa unidad estética que constituye la poesía española en esos cincuenta años, doble tendencia en torno a la cual se agrupan las obras más representativas de este período, incluidas también las de los *novísimos*: "por un lado, las búsquedas de nuevas equivalencias entre lenguaje y realidad y, por otro, la

exploración en un terreno ya abonado para extraer lecciones aprovechables" (pág. 35).

Por otro lado, dentro de esa gran unidad poética desde los años veinte hasta 1970, en ese último años es un grupo de autores el que se muestra más activo en sus producciones, un grupo constituido por autores pertenecientes a las dos últimas generaciones de poetas, cuyas "edades oscilan entre los treinta y los cuarenta y cinco años, aunque también los hay algo más jóvenes y algo más provecos" (pág. 35). Todos ellos se caracterizan por considerar que la moda de la poesía social ya ha llegado a su agotamiento, por lo que el rechazo de dicha moda no puede resultar un rasgo diferencial exclusivo de los poetas más jóvenes, sino que afecta a todos aquellos poetas realmente conscientes de la dinámica literaria:

Es posible que alguno de los más irresolutos haya sacado la fortuita conclusión de que la palabra militante tiene una subrepticia equivalencia con un gusto poético vagamente pasado de moda. En general ya han resuelto lo que hasta hace poco no: zanzar el viejo y poco estable pleito entre el quehacer literario y la actuación social (pág. 35).

Si 1970 se caracteriza poéticamente por la certidumbre general del agotamiento de la estética social, también se define por una serie de recuperaciones de autores que, por una u otra causa, habían resultado mal valorados. Así, por ejemplo, destaca Caballero Bonald la recuperación de los *Cantos de Maldoror*, del Conde de

Lautréamont, o de las obras de los españoles Luis Cernuda, Luis Rosales, Juan Larrea o Carlos Edmundo de Ory, que han supuesto una revisión de la tradición poética más inmediata.

Dentro de este panorama general de la poesía española, los jóvenes creadores se sitúan como continuadores de las principales tendencias desarrolladas por los poetas precedentes, sin producir ningún cambio ni ruptura en el sistema poético establecido a lo largo de cincuenta años. Por lo tanto, tal como había apuntado ya Caballero Bonald en la primera parte de su análisis, los jóvenes poetas sólo han llevado a cabo un cambio de "mitologías", de referentes temáticos, que mantienen el sistema poético inalterado:

En cierto modo, es posible que sólo pueda hablarse de una traslación del polo de incentivos temáticos (...) y en ningún caso de una sorprendente novedad dentro de la más o menos aguda persistencia de fórmulas experimentales (pág. 35).

Si la supuesta renovación poética que llevan a cabo los jóvenes autores sólo supone un cambio en el sistema de referencias, en sus preocupaciones temáticas, sus antecedentes formales principales se fundamentan en tres pilares básicos: el modernismo, el surrealismo y los poetas arábigo-andaluces.

Los reajustes llevados a cabo por los mejores poetas jóvenes (...) se fragmentan a partes proporcionales entre los triunfos del modernismo y del surrealismo, pasando por esa otra frontera donde vivificaron su crédito y potenciaron su exquisitez

las orquestaciones verbales arábigo-andaluzas (pág. 35).

El collage de estas tres poéticas dispares determinará el estilo de los jóvenes poetas. En la confluencia de estos tres estilos, los jóvenes poetas intentaban hacer patente una nueva formulación del enlace con la poesía de la generación del 27, como lo habían venido intentando consecutivamente desde diversas perspectivas las generaciones poéticas que habían surgido desde los años veinte hasta 1970. En cierto modo, toda la poesía posterior a la generación del 27 se sentía heredera de ella y, de una manera o de otra, los poetas posteriores habían intentado enlazar con los logros estéticos alcanzados por aquélla. Incluso los diversos poetas que habían intentado desde posiciones marginales establecer una disidencia con respecto a las tendencias mayoritarias posteriores a la guerra civil no parecían ser una excepción a este precepto general. Desde esta perspectiva, las vinculaciones de los jóvenes autores con los inmediatamente anteriores, y a su vez éstos con sus precedentes, resultan evidentes para cualquier observador atento y, por lo tanto, la aparición de los nuevos autores no supone un cambio en esa única tradición poética iniciada con los primeros años del siglo. Paradójicamente, el aparente cambio que parece producir la estética de los autores más jóvenes no oculta sino un verdadero temor al riesgo poético, a la aventura y a la

búsqueda de una tradición diferente, como señala Caballero Bonald como conclusión de su análisis:

A mí me parece que, en este sentido, la más disolvente amenaza que convive con nuestra poesía última es su escasa capacidad para arriesgarse en cualquier aventura y su más escasa dosis de nocturnidad (pág. 35).

La poesía más joven que irrumpía en el panorama literario español en 1970 no suponía, por lo tanto, una ruptura seria, un cambio profundo con respecto a la poesía precedente, sino el intento de establecer desde una perspectiva más o menos diferenciada el enlace con la tradición poética moderna, que en nuestro país se había iniciado en los primeros años del siglo y había culminado con la generación del 27. En su intento, común con las generaciones posteriores a la del 27, de enlazar con los logros estéticos alcanzados por aquel grupo, los nuevos poetas resultaban ser la continuación de toda una tradición poética en la literatura contemporánea española.

El "Homenaje a Pablo García Baena", de Alfonso Canales

El poeta malagueño Alfonso Canales había apoyado la concesión del Premio Nacional de Literatura a *Arde el mar*, de Pedro Gimferrer, en 1966, lo que había supuesto

un importante impulso para el lanzamiento de la nueva estética generacional que el libro representaba. Cofundador en los años cincuenta de la revista poética *Caracola*, Canales había desarrollado una poesía muy próxima a la de los poetas de la revista cordobesa *Cántico*, publicada entre 1947 y 1957. En el mes de marzo de 1972, la revista *Insula* publicaba un poema suyo de homenaje a uno de los directores de la publicación cordobesa ya desaparecida: "Homenaje a Pablo García Baena". El poema coincidía con un espíritu general en los primeros años setenta de recuperación del grupo cordobés, que, con su poesía de carácter elegíaco y de enlace con el Modernismo, había quedado relegada en el desarrollo de las principales corrientes de la poesía de posguerra. La renovación estética que se había llevado a cabo a lo largo de los años sesenta había encontrado un precedente importante, enlace con las corrientes poéticas anteriores a la guerra civil, en los poetas de la revista *Cántico*. Si José-Miguel Ullán había señalado la vinculación de la poesía de Gimferrer con la estética practicada por Pablo García Baena, Guillermo Carnero se encargaría pronto de subrayar los rasgos comunes que la nueva estética impulsada desde *Nueve novísimos* compartía con los poetas de *Cántico*⁶⁷: concepción autónoma del lenguaje poético, enlace con la poesía de la generación del 27, atención a un léxico depurado y rico, utilización de referentes culturales como proyecciones de estados de ánimo íntimos,

utilización del verso libre con ritmo tradicional, etc. Ambos aspectos, enfrentamiento de *Cántico* a la estética rehumanizada y social y enlace de la tendencia más esteticista de la nueva generación con los poetas cordobeses, determinan el eje de desarrollo del homenaje poético de Alfonso Canales:

Homenaje a Pablo García Baena

Antes de que la lámina de plata
estallara su aguzado perfil en la caoba,
antes de que la peste cindiera en Spoleto
y de que Montreux fuera
un rosetón de ópalos lacustres;
antes de que la noche en Venecia
promoviera disturbios de humo azul y alcanfor;
mucho antes incluso
de que muriera Kublai Khan en Barcelona,
había rosas rojas que, en bárbaros esmaltes,
estofaban los corroídos mármoles paganos,
y una música nacía, como lilas trémulas, por
las flautas,
e incendiaba, dalia ópima, el ofertorio de las
tubas.

Cuando Pablo paseaba
bajo la abrumadora dalmática que esparcía sus
perlas en la lluvia,
los fieros castellanos, cubiertas de cenizas
sus cabezas,
gritaban locamente,
o envolvían los cánticos
con trapos y con panes llenos de verde moho.
Por más que conocieron los caminos,
no llegaban a Córdoba.

Y Córdoba celeste y enjuta -ardiente
Córdoba
de Pablo, de Ricardo, de Juan, de Julio -daba
corimbo que, pasados los años, lucirían
muy lejos ya de Sandua y de Trassierra.

No preguntéis por qué se agostaron las
fuentes,
y no suenan sus caños sobre el estanque lleno:
que no hay desesperanza mayor que la del agua
a destiempo ofrecida.

Ay, si hubieran nacido más tarde. No hay quien
nazca
en su momento justo.
Alguien baraja ayer, mañana y hoy,
con medido propósito,
para que no podamos entendernos⁶⁸.

El poema, en su carácter homenajeador, desarrolla una doble dimensión claramente diferenciada. Por una parte, en su dimensión meramente encomiástica, el poema es un homenaje a la obra de Pablo García Baena y, a su través, a la labor realizada y a la estética defendida por los poetas del grupo *Cántico*. Por otra parte, el homenaje adquiere, en su ánimo laudatorio, una dimensión crítica en dos sentidos diferentes: por un lado, es una crítica de la tendencia más rehumanizada dentro de la poesía de posguerra, a la que la estética de García Baena y la de *Cántico* se enfrentan; por otro lado, es una crítica a la tendencia más esteticista de la nueva generación, emblematicada en la obra de Gimferrer, de la que la estética del grupo cordobés se constituye en precedente. De esta manera, la poesía de García Baena, y paralelamente la de *Cántico*, se elevaba en el homenaje rendido por Canales frente a dos corrientes distintas en el tiempo y en su concepción estética: sincrónicamente, la poesía de *Cántico* se enfrentaba a la corriente más rehumanizadora en la poesía de posguerra, que concluiría en la estética social, como su más radical oposición; de un modo diacrónico, la estética de *Cántico* se erige como el más claro precedente de la tendencia neo-esteticista dominante en la joven generación y emblematicada en la

antología *Nueve novísimos* y en la poesía de Gimferrer. Ambos ejes de confrontación estética quedan determinados en su verdadera dimensión temporal por las cláusulas con que se inicia cada una de las estrofas correspondientes dentro del texto poético:

"antes" ----- precedencia

"cuando" ----- simultaneidad

La primera parte del poema de Alfonso Canales enfrenta la poesía de Pablo García Baena, como emblema de la estética defendida por *Cántico*, a la nueva estética dominante en la joven generación, emblematicada a través de la poesía de Pere Gimferrer, de la que es claro precedente. El desarrollo de esta primera parte del poema se lleva a cabo en dos períodos diferentes, iniciado el primero por la cláusula temporal "antes" y abierto el segundo por el pretérito imperfecto "había". Es decir, esta primera parte del poema va a señalar, por un lado, la existencia de una concreta realidad estética actual, presentada a partir de "antes de que", y, por otro, su precedente en el desarrollo de una estética anterior, introducida a partir de "había". Los rasgos característicos de la estética actual, de la que los poetas de *Cántico* se constituyen en precedentes, se presentarán emblematicados a través de diversas referencias a la poesía de Pere Gimferrer, y en concreto a su libro *Arde el mar*, como máxima representación de la nueva corriente poética⁶⁹. En consecuencia, el discurso

poético elaborado por Canales en esta primera parte estará cargado de un alto contenido irónico, y, por lo tanto, negador, que se manifiesta de dos modos diferentes:

1º) en la imitación y exageración de los rasgos característicos del discurso ironizado;

2º) en la repetición y referencia descontextualizada de un discurso previo.

El primer modo de manifestación irónica se lleva a cabo en los versos iniciales del poema; en ellos se ponen de relieve y se reproducen exageradamente algunos de los rasgos característicos del discurso ironizado: selección de un léxico bello, de escasa frecuencia; referencia a ambientes caracterizados por su ampulosidad y refinamiento; decadentismo; búsqueda de referentes topológicos extranjeros; ambientación italianizante, etc.

Antes de que la lámina de plata
entallara su aguzado perfil en la caoba
antes de que la peste cindiera en Spoleto.

Los versos reproducen, parodiándolos en una elaboración sarcástica, los elementos más característicos del discurso poético elaborado hasta ese momento por la tendencia más esteticista de la joven generación, constituyen la caracterización paródica de ese discurso poético y sitúan al lector ante un contexto de referencias descontextualizadas por el tratamiento irónico. La exageración de los rasgos característicos del

discurso poético novísimo, a través de su emblemización en la obra de Gimferrer, condiciona la posición del lector ante el posterior desarrollo, que sitúa las referencias directas en un contexto diferente. De esta manera, el lector no interpreta en su dimensión exacta los versos que, en el segundo desarrollo irónico del discurso, Canales inserta en su poema como un discurso referido. Estos versos pertenecen a diferentes poemas de *Arde el mar*, y, descontextualizados, caracterizan paródicamente el discurso poético de Gimferrer y, a través de él, el discurso novísimo. Así, los versos siguientes del poema de Canales:

y de que Montreux fuera
un rosetón de ópalos lacustres

reproducen la imagen que inicia el poema de Gimferrer "Cascabeles":

Aquí, en Montreux,
rosetón de los ópalos lacustres⁷⁰

El texto de Canales continúa en su elaboración del discurso referido gimferrerino:

antes de que la noche de Venecia
promoviera disturbios de humo azul y alcanfor

Y estos versos son cita reelaborada de los siguientes, pertenecientes a "Oda a Venecia ante el mar de los teatros":

Lloraba yo, acodado al balcón
como en un mal poema romántico, y el aire
promovía disturbios de humo azul y alcanfor⁷¹.

Una última referencia poética a los textos de Gimferrer aparece en el poema de Canales, con la que se cierra el proceso de reproducción e ironización del discurso poético novísimo:

mucho antes incluso
de que muriera Kublai Khan en Barcelona

La cita procede de la reelaboración de los últimos versos de "Mazurca en este día":

Cambia el color del agua,
llegan aves de Persia.
Kublai Khan ha muerto⁷².

En consecuencia, el discurso poético novísimo era cuestionado en estos versos, a través de su emblematización en la poesía de Gimferrer, mediante la exageración y el escarnio de sus características más destacadas y mediante la reproducción y deformación descontextualizada. En esta última manifestación de la reelaboración irónica pueden distinguirse tres grados diferentes en la reproducción de las citas intertextualizadas por el poema de Canales, que muestran paralelamente tres grados de distanciamiento del discurso original y de ironización de éste:

1º) grado: cita apenas deformada -- mínimo distanciamiento

2º) grado: cita ligeramente deformada --
distanciamiento medio

3º) grado: cita muy deformada -- máximo
distanciamiento

En este primer período de la primera parte del poema-homenaje, Canales lleva a cabo la caracterización del discurso poético novísimo mediante su parodia: selección de un léxico bello; referencia a ambientes refinados; decadentismo; búsqueda de referentes topológicos extranjeros; venecianismo; proyección de estados de ánimo íntimos en épocas, personajes y referentes culturales; elaboración imaginística, etc. Pero muchos de estos rasgos que caracterizan la nueva estética dominante habían definido las creaciones poéticas del grupo *Cántico*. Así, Canales, en un proceso paralelo de caracterización paródica, reproduce los rasgos de estilo de los poetas del grupo cordobés en una imitación de su discurso:

 había rosas rojas que, en bárbaros
 esmaltes,
 estofaban los corroídos mármoles paganos,
 y una música nacía, como lilas trémulas, por
 las flautas,
 e incendiaba, dalia ópima, el ofertorio de las
 tubas.

En consecuencia, puesto que las dos parodias de los dos discursos estéticos ponen de relieve la existencia de rasgos característicos comunes, el poema trata de subrayar la precedencia de uno de ellos, el elaborado por

García Baena y los poetas de la revista *Cántico*, con respecto al otro, el que determina la estética novísima, para señalar su relación y la derivación del segundo con respecto del primero. Es decir, el poema de Canales venía a poner en duda uno de los preceptos estéticos lanzados por Castellet en su antología para los poetas que presentaba: los poetas novísimos no representaban una ruptura sin precedentes⁷³, sino que sus creaciones enlazaban con otras estéticas que habían quedado marginadas en el desarrollo general de la poesía de posguerra. En este sentido, el grupo *Cántico* podía establecerse como uno de los más claros precedentes de la estética novísima.

Si la primera parte del poema de Canales establecía la vinculación de la estética novísima a la estética de *Cántico* en una confrontación diacrónica, la segunda parte del texto, en un desarrollo sincrónico que pone de relieve la simultaneidad de acciones a través de la cláusula temporal "cuando", introductoria del segundo período de desarrollo polémico, enfrenta la estética de *Cántico* con otra estética contemporánea suya en los años cuarenta y cincuenta: la estética rehumanizadora que derivaría en la poesía social. Esta oposición queda perfectamente articulada en una serie de términos en enfrentamiento bipolar que contraponen la poesía de Pablo García Baena, como emblema de la estética de *Cántico*, a la de los autores rehumanizados de posguerra:

<u>Pablo</u>	versus	<u>fieros castellanos</u>
paseaba		gritaban locamente
bajo la abruma- dora dalmática		cubiertas de ceniza sus cabezas
esparcía sus perlas en la lluvia		envolvían los cánticos con trapos y con panes llenos de verde moho

Frente a la poesía desarraigada y atenta al canto solidario de la realidad circundante, la poesía de *Cántico* se alzaba en los años cincuenta como un canto de exaltación, como su propio nombre indica, un canto que, en su evasión de la realidad, suponía una crítica de ésta. Sin embargo, el desarrollo general de la poesía española de posguerra no supo ver la aportación estética que significaba la poesía de *Cántico* y los autores cordobeses quedaron sumidos en el olvido, como Canales expresa a través de la cita intertextualizada de "Canción de jinete", de García Lorca.

Las dos primeras partes del poema de Canales han tratado de definir y caracterizar la estética de *Cántico* a través de la confrontación de la poesía de Pablo García Baena con dos estéticas próximas: la estética novísima, próxima en sus planteamientos poéticos, y la estética rehumanizada de posguerra, próxima en su desarrollo temporal. Con respecto a la primera, *Cántico* se establece como su más claro precedente; respecto de la segunda, resulta ser su más radical oposición. En la tercera

estrofa del poema-homenaje, el grupo *Cántico* se define mediante la identificación de sus autores:

Pablo ---- Pablo García Baena

Ricardo ---- Ricardo Molina

Juan ---- Juan Bernier

Julio ---- Julio Aumente

Junto a los autores que forman el grupo cordobés, Canales identifica y señala, mediante la alusión, las obras más características que definen la estética del grupo, en la evocación de los poemas de Ricardo Molina, como miembro del grupo que había muerto en 1968: *Corimbo*, *Elegias de Sandua* y "Santa María de Trassierra". De esta manera, el homenaje a García Baena se transformaba en un homenaje evocativo también a Ricardo Molina. Por último, esta tercera estrofa recogía una nueva alusión al grupo cordobés a través del sintagma "Córdoba celeste y enjuta" que reproduce casi literalmente el lema que se repetía en la contracubierta de cada número de la revista *Cántico*: "Celeste Córdoba Enjuta".

Identificado y caracterizado el grupo de poetas reunidos en torno a la revista cordobesa *Cántico* y la estética promulgada desde sus obras, los últimos versos del poema-homenaje de Canales son una evocación nostálgica que gira en torno al sintagma "Ay, si hubieran nacido más tarde", como eje que divide la estrofa. La estética de *Cántico* es elevada, así, a su verdadera significación de precedente histórico de la estética

novísima y sus poetas son considerados como unos adelantados a su propio tiempo. La estética de *Cántico*, a través de la poesía de Pablo García Baena, es homenajeada en su más intrínseco valor al haber logrado sobrevivir más allá de su tiempo histórico y encontrar su continuación en los poetas más jóvenes, que la restituyen a su verdadero valor y consideración dentro del panorama poético de posguerra.

Así pues, el poema "Homenaje a Pablo García Baena" desarrolla tres estadios diferentes en su proceso encomiástico de la estética del grupo *Cántico*:

1º) estadio: confrontación de la estética del grupo *Cántico*, emblematizada en la figura de García Baena, con otros grupos poéticos colindantes estética o cronológicamente;

2º) estadio: definición e identificación del grupo en sí;

3º) estadio: homenaje-evocación de *Cántico* y de García Baena.

En lo que respecta a la estética novísima, Canales establece la semejanza de caracteres entre el discurso poético novísimo y el de *Cántico*, mediante la parodia de ambos, y señala la precedencia del segundo sobre el primero, negando el carácter de ruptura atribuido a los poetas novísimos, al mostrar el entronque con los poetas de la revista cordobesa.

Angel González y el análisis crítico de la estética
novísima desde la perspectiva de la generación precedente

Angel González es, sin lugar a dudas, uno de los poetas de la generación que se da a conocer durante la década de los años cincuenta que más profundamente ha entrado en el análisis de la estética impulsada por José M^a. Castellet en su antología *Nueve novísimos*. Sus análisis y reflexiones no se circunscriben exclusivamente a los nueve poetas seleccionados en la antología, sino que la nómina se amplía para abarcar una serie de autores jóvenes que configuran una estética derivada no sólo de la antología de Castellet, sino de la compleja fusión de poéticas, más o menos convergentes con aquélla, que se representan en las antologías que en torno a 1970 dan a conocer a un grupo importante de jóvenes poetas: *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo, y *Espejo del amor y de la muerte* (1971), de Antonio Prieto. Sus comentarios hacen extensible el término *novísimos* a una serie de poetas cuya estética se encuentra reflejada y representada en su complejidad en la antología *Joven poesía española* (1979), con la que Concepción G. Moral y Rosa M^a. Pereda habían tratado de resumir la evolución estética a lo largo de la década de los setenta de los poetas más importantes que habían sido impulsados en las tres antologías citadas publicadas entre 1970 y 1971⁷⁴.

El análisis de la poesía *novísima* que lleva a cabo Angel González se desarrolla en dos niveles de formulación radicalmente diferentes, pero que confluyen en la estructuración de un único discurso teórico-polémico. Por un lado, el enfrentamiento con la estética *novísima* se lleva a cabo a través de la parodia poética, en un texto fundamental, "Oda a los nuevos bardos", y en otros complementarios, mediante la imitación exagerada y la alusión de los rasgos característicos que conforman el discurso *novísimo*; paralelamente, a través de la parodia poética, se realiza la caracterización indirecta del discurso parodiado. Por otro lado, en otro nivel, no exento tampoco de un tono irónico y paródico, el enfrentamiento de Angel González con la estética *novísima* se lleva a cabo en un plano teórico, mediante la ironización y negación de una parte de su discurso teórico-ideológico. Ambos niveles resultan complementarios en la conformación del discurso polémico del poeta asturiano.

Publicado en 1977 en el libro *Muestra corregida y aumentada*, de algunos procedimientos narrativos y de las *actitudes sentimentales que conllevan*, el poema "Oda a los nuevos bardos"⁷⁵, de Angel González, se constituye en la mejor y más acertada caracterización de la estructura sintagmática del primer discurso generacional *novísimo*⁷⁶. Esta caracterización del primer discurso poético *novísimo* cobra un mayor interés por cuanto no (o no sólo) se lleva

a cabo de un modo crítico y reductivo, sino poemático y alusivo. La parodia llevada a cabo por González subraya y exagera condensándolos los rasgos característicos del primer discurso novísimo, y en su exageración radica su parodia y su negación de dicho discurso:

Oda a los nuevos bardos

Mucho les importa la poesía.
Hablan constantemente de la poesía,
y se prueban metáforas como putas sostenes
ante el oval espejo de las oes pulidas
que la admiración abre en las bocas afines.

Aman la intimidad, sus interioridades
les producen orgasmos repentinos:
entreabren las sedas de su escote,
desatan cintas, desanudan lazos,
y misteriosamente,
con señas enigmáticas que el azar mitifica,
llaman a sus adeptos:

-Mira, mira...

Detrás de las cortinas,
en el lujo en penumbra de los viejos salones
que los brocados doran con resplandor oscuro,
sus adiposidades brillan pálidamente
un instante glorioso.

Eso les basta.

Otras tardes de otoño reconstruyen
el esplendor de un tiempo deshauciado
por deudas impagables, perdido en la ruleta
de un lejano Casino junto a un lago
por el que se deslizan cisnes, cisnes
cuyo perfil

-anotan sonrientes-

susurra, intermitente, eses silentes:
aliterada letra herida,
casi exhalada

-puesto que surgida
de la aterida pulcritud del ala-
en un S.O.S. que resbala
y que un peligro inadvertido evoca.
¡Y el cisne-cero-cisne que equivoca
al agua antes tranquila y ya alarmada,
era tan sólo nada-cisne-nada!

Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan.

El texto poético de Angel González desarrolla dos períodos diferentes, aunque ambos teñidos de ironía, y, por lo tanto, supone dos modos distintos de aproximación y aprehensión del primer discurso poético novísimo. Por un lado, las cuatro estrofas primeras desarrollan un discurso descriptivo, una *gramática descriptiva*⁷⁷ de la estética novísima, en la que son detallados, con una cierta distancia crítica que facilita el tono narrativo que adquiere el poema, los rasgos más característicos de la estética novísima. La distancia entre el emisor poético y el discurso estético aludido queda asegurada por la referencia a una tercera persona del plural que se identifica con "los nuevos bardos", explícitos en el título del poema. Por lo tanto, el discurso estético expuesto aparece como un discurso referido de un ellos, que se identifica con "los nuevos bardos", frente al que el emisor poético adopta una aparente objetividad. En la parte final del poema, el discurso referido y adscrito a ellos se transforma aparentemente en un discurso intertextualizado, en la reproducción directa de un discurso previo, en el que el emisor poético elimina la distancia crítica que había establecido anteriormente para identificarse como el emisor del discurso referido. Es en esta parte donde el sentido paródico del texto es resaltado en un mayor grado.

La ironía y la caracterización externa del discurso novísimo van a ser rasgos constitutivos del texto de Angel González, no sólo porque el discurso poético novísimo no tenga "duración o indicativos o características que sean reductibles por cientifismo alguno"⁷⁸ y, por lo tanto, por un lenguaje directo y objetivo, sino también porque "no se puede hablar en profundidad y sin ironía de algo inexistente"⁷⁹, de una estética no completamente definida ni desarrollada, a cuya cumplimentación contribuye el propio discurso que la utiliza como referente. El poema por lo tanto utilizará, sobre todo en su segunda parte, la forma más sutil de ironía, la adopción del léxico característico del discurso poético que se pretende negar, para exagerar sus rasgos más destacados y descontextualizarlo. Por otra parte, la mayor parte del léxico utilizado resultará *alusivo* a una realidad preexistente, la del discurso poético novísimo, que se convierte en referente del texto poético de González y, por lo tanto, el poema estará dirigido, participando de las mismas características del discurso novísimo, a un lector iniciado y conocedor, a "alguien lo suficientemente familiarizado con las claves de la literatura como para poder descubrir los ejes de un poema y situarlos en su correspondiente y exacto sistema referencial"⁸⁰.

Desde su mismo título el poema de Angel González establece un juego referencial irónico y paródico con el

primer discurso generacional novísimo y se establece como negación de aquel. La "Oda a los nuevos bardos" aludía, en su referencia al género poético, a la "Oda a Venecia ante el mar de los teatros", de Pedro Gimferrer, que había cobrado un carácter emblemático entre los jóvenes poetas novísimos como representación de la nueva estética⁸¹, pero al mismo tiempo ponía de relieve el tono elevado y grandilocuente del género lírico aludido⁸² que pretendían establecer los jóvenes poetas en sus primeros textos y que Angel González iba a parodiar en su poema.

A los poetas novísimos "mucho les importa la poesía. / Hablan constantemente de la poesía" y establecen el texto poético como una realidad autónoma, independiente de la realidad circundante. El poema deja así de ser un ente participativo de la realidad, a la que trata de reflejar, para convertirse en un ente autónomo que se establece a sí mismo como eje y referencia única para su existencia. Consecuentemente la realidad elaborada por el poema no tendrá posibilidad de ser comprobada, el texto establecerá su propio código de existencia y ni el criterio de verosimilitud ni la conciencia moral tendrán cabida en esa realidad textual, que elabora su propio código independiente de la realidad circundante. Así, el primer discurso poético novísimo carecerá de sentido moral, de preocupación por la verdad, como el mismo Angel González expondrá en el poema "A un joven versificador" incluido en 1985 en *Prosemas o menos*:

Nada te importa la verdad,
y eso no basta para ser poeta⁸³.

La rehabilitación de la metáfora como parte constitutiva fundamental del discurso poético novísimo ("y se prueban metáforas como putas sostenes"), permite la sustentación de un pensamiento analógico⁸⁴, que establece la realidad como mera referencia de las creaciones autónomas que el lenguaje sustenta en el texto, un pensamiento analógico que rompe la lógica racional, establecida en la deducción, para igualar en el texto poético realidades distanciadas. Como en el lenguaje poético gongorino, el discurso metafórico novísimo se establece como un

esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o del espiritual, y que sólo mediante el prodigioso puente de la intuición poética pueden ser reemplazados⁸⁵.

Por lo tanto, en su igualación de realidades diferentes, el texto poético novísimo patentiza en primer lugar un sistema de referencias⁸⁶, una representación, que sólo en segunda instancia descubre, a través de dicho sistema, una realidad. La realidad, de esta manera, sólo asciende al texto poético novísimo en un segundo grado, como representación formal, y entonces "el oval espejo" se convierte en "las oes pulidas", la representación formal, a través de un sistema de referencias, de la realidad

exterior ocupa todo el poema, que funciona como una realidad autónoma frente a la realidad aludida.

Tanto el discurso metafórico gongorino como el novísimo se caracterizan por establecer en el texto poético la "sustitución de un mundo de realidades por uno de representaciones"⁸⁷. Pero, en el caso de Góngora, la realidad aparece sustituida por un sistema *fijo* de referencias, su mundo de representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente y tradicional, es el mundo de las referencias mitológicas o de los emblemas establecidos. Por el contrario, en la poesía moderna, y los novísimos participan de ella, el sistema de representaciones que constituye el referente metafórico no es un sistema estable, formado y preexistente, sino que cada poema crea su propio mundo de referencias particulares, un sistema "que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética, vario, nuevo siempre, cambiante, volandero, como las construcciones del humo"⁸⁸. Este sistema sólo admite una interpretación global, que señale los mundos referenciales del poema, pero no una interpretación particular de los referentes, una interpretación que establezca la correspondencia exacta de cada referente estético con un elemento de la realidad, y menos aún que haga válido ese sistema de relaciones a toda la obra de un autor, como podía hacerse con los poetas barrocos. En consecuencia, el lector del poema novísimo no sólo tendrá

que ser un iniciado, un conocedor de las claves literarias que le permitan situar el texto en su exacto eje de significaciones, sino que tendrá que desentrañar en cada momento el sistema de referencias utilizado en el texto. En muchos casos la intersección del mundo referencial del texto y del mundo referencial virtual del lector será mínima, y el texto desarrollará un alto nivel de entropía⁸⁹, siendo propenso a lo desconocido, a lo enigmático y a lo misterioso ("y misteriosamente, / con señas enigmáticas que el azar mitifica"). El lector tendrá que realizar un esfuerzo de aproximación al texto novísimo mayor que aquel que hace ante otros textos que tienden a patentizar lo conocido. La mayor o menor comprensión del texto por parte del lector vendrá motivada por el mayor o menor espacio referencial compartido con el emisor y, por lo tanto, en su alto nivel de entropía y en su carácter enigmático, el texto novísimo buscará lo afín ("bocas afines"), buscará un lector lo suficientemente iniciado en los ritos estéticos que actualiza el poema como para desentrañar las claves textuales. En definitiva, el lector del poema novísimo abra de ser un "adepto" ("llaman a sus adeptos"), alguien que comparta muy íntimamente las claves significativas y referenciales que descubren el verdadero sentido del texto.

La utilización de un discurso tan altamente entrópico, cuyos sistemas referenciales sólo estaban

abiertos a los "adeptos" e iniciados, tenía como fin evitar la expresión directa de la propia intimidad en un intento de huir de cualquier tipo de confesionalismo sentimental. La intimidad se ocultaba bajo diversas máscaras, bajo diversos ropajes ("entreabren las sedas de su escote, /desatan cintas, desanudan lazos"), para que tan sólo a través de correlatos objetivos buscados en objetos con un valor estético asegurado ("sedas", "cintas", "lazos"), pudiera ser accesible de modo indirecto a quien estuviera iniciado en las claves textuales. Frente a la estética social, que había situado a la "mayoría" como tema y destinatario de sus creaciones, y frente al tremendismo de posguerra, que había instaurado un discurso poético confesional y sentimental, los novísimos trataban de establecer una expresión íntima, del yo frente a la mayoría, de modo indirecto, de manera que el autobiografismo lírico quedara censurado y sólo expreso a través de diversos referentes que aseguraban un distanciamiento con el lector.

En esa voluntad de evitar la expresión directa del yo íntimo a través de la búsqueda de unos correlatos objetivos, de unos referentes objetivados concretos, los novísimos no dudaron en proyectar sus estados de ánimo personales en épocas pasadas en las que encontraban la existencia de un sistema de valores ausente en el tiempo presente, un sistema que se añoraba como tal y no por

los valores morales que lo constituían⁹⁰, épocas caracterizadas por el refinamiento y la decadencia, que en la recreación novísima adquirirían su verdadera dimensión decadente. Epocas de "viejos salones" de "lujo en penumbra", de pasados gloriosos que se revivían en los textos con una voluntad decadente; y también épocas en que en "el esplendor de un tiempo desahuciado" el yo poético se identificaba con un personaje en el declinar de su vida, en la añoranza de la existencia de un mundo de evasión ante la realidad opresora. Los poetas novísimos buscaban en la historia del arte y de la estética todos aquellos elementos que adquirirían un tono decadente en la constitución de un sistema referencial negador de la realidad circundante y que al mismo tiempo afirmaba la realidad autónoma de la creación poética. Era precisamente en esas recreaciones de tiempos pasados caracterizados por su decadentismo y por su esteticismo donde los autores alcanzaban "un instante glorioso".

La *infancia* novísima había consistido fundamentalmente en imágenes⁹¹. La influencia de los *mass-media* en su formación les había hecho desarrollar una visión eminentemente *táctil*⁹², que afectaba al modo de atención a la realidad, tendente a una captación de ésta a través de los sentidos más que a una aprehensión intelectualizada. Formados los poetas novísimos a través de medios que acentuaban su desarrollo sensitivo, éste habría de manifestarse en un lenguaje que recreara la

realidad en el poema mediante la continua connotación sensual. Si el lenguaje metafórico ponía de relieve un pensamiento analógico que cuestionaba la lógica discursiva, la imagen visual trata de eliminar la temporalidad del discurso lógico acentuando su carácter sincrónico. Al mismo tiempo, la imagen actualiza la memoria sensitiva⁹³ de los poetas novísimos en el texto, que se constituye así como la superposición de diversas imágenes fácilmente visualizables⁹⁴ en la recreación de la memoria personal. No es así extraño que, refiriéndose a las creaciones novísimas, Angel González ponga en boca del "nuevo bardo" el imperativo: "*Mira, mira*".

Si la primera parte de la "Oda a los nuevos bardos" supone una *gramática descriptiva* de la estética novísima, la segunda parte del poema se constituye en la actualización de los rasgos apuntados anteriormente, a los que se añaden otras características definitorias del primer discurso poético novísimo. El discurso referido y adscrito a ellos, que había caracterizado la primera parte, se transforma ahora en un discurso aparentemente intertextualizado, en el que el emisor poético elimina la distancia crítica que había establecido anteriormente para identificarse como el emisor del nuevo discurso. La exageración de los rasgos característicos y el mayor grado de ironía aseguran que el nuevo discurso sea interpretado como parodia.

Lo primero que llama la atención en el nuevo desarrollo del discurso poético-polémico de Angel González en la "Oda a los nuevos bardos" es la referencia al *cisne*, como elemento emblemático de la poética modernista, con la que el primer discurso novísimo pretende enlazar⁹⁵. El *cisne* es visto por González en su poema de la siguiente manera:

junto a un lago
por el que se deslizan cisnes, *cisnes*
cuyo *perfil*
-anotan sonrientes-
susurra, intermitente, esos silentes

Es decir, el *cisne*, como ave emblemática modernista, es visto "junto a un lago" y se destaca su forma de S ("*S.O.S.*" se escribirá más adelante), como en una parte importante de la poesía de Rubén Darío. Así, el *cisne* emblemático con el que González identifica el discurso poético novísimo es "el *cisne* estético, ese que decora tantos paisajes líricos (...), puro ornamento gracioso, que se desliza en sucesión de lánguidas posturas por las láminas de los lagos azules"⁹⁶. Pero el *cisne* adquiere otro valor distinto en el poema de González, y por lo tanto como referencia característica del primer discurso poético novísimo, si se tienen en cuenta los rasgos previos descritos en el texto. Se ha apuntado la utilización de la imagen visual y de la aprehensión de la realidad a través de los sentidos como rasgos diferenciados por González como definitorios del primer

discurso novísimo, y se ha añadido la referencia a ambientes refinados, a épocas pasadas caracterizadas por el esteticismo y el sensualismo, como otro de los rasgos diferenciales. Pues bien, el *cisne* modernista también emblematiza estos aspectos, y a través de él la poética novísima. Así, el *cisne* con el que Angel González identifica el discurso novísimo es también "el cisne mítico de Leda, símbolo del placer de los sentidos (...), signo del goce jubiloso de la vida en las más hermosas superficies carnales"⁹⁷. Por lo tanto, al establecer su negación paródica del *cisne* como emblema de la estética novísima, Angel González lleva a cabo un discurso polémico en su poema paralelo, pues se lleva a cabo a través del mismo símbolo emblemático, al que estableciera a principios de siglo el poeta mejicano Enrique González Martínez, en su conocido soneto "El símbolo" ("Tuércele el cuello al cisne..."). Sus pretensiones y descalificaciones frente a la poesía novísima resultan paralelas a las que el autor mejicano esgrimía contra el modernismo rubendariano. Las palabras que a este respecto escribe Pedro Salinas son aplicables a la confrontación de González y los novísimos:

Su acusación contra la forma císnica del modernismo creo que puede referirse directamente a sus excesivas complacencias en lo puramente formal y verbal; esto es, el preciosismo esteticista y el amor a la palabra y a la rima rica, por su simple calidad sensual. Frente a la poesía en extensión, pide una poesía en intensidad, porque echa de menos en el modernismo la dimensión interior de la vida⁹⁸.

Precisamente esos aspectos puramente formales, a través de la aliteración y de la "rima rica", eran los que Angel González iba a negar en la parodia del primer discurso novísimo que desarrolla en la última parte de su poema. Como parodia de un discurso referido, los versos de Angel González participan de un doble proceso: por un lado, desarrollan un proceso de *imitación*; por otro, desarrollan un proceso de *exageración*. Así, los versos citados *imitan* algunos rasgos de estilo del primer discurso novísimo, como son, en este caso, la aliteración y la "rima rica", como un fenómeno asimilable y derivado del anterior. Pero esta *imitación* aparece *exagerada* en la continua reiteración de fonemas semejantes ("aliterada letra herida", "susurra ... eses silentes", "exhalada ... ala ... resbala ... alarmada", etc.), y en su *exageración* aparece descontextualizada y negada.

Por otro lado, la parodia del discurso novísimo acentuando sus rasgos formales, ponía de relieve la ausencia de una "dimensión interior", de un contenido profundo que respaldara y justificara el juego formal. Así, el "cisne-cero-cisne", que aludía a la belleza formal como elemento sustentador del discurso poético, se transformaba en "nada-cisne-nada", en una referencia al vacío más absoluto. La poesía novísima, bajo su bello ropaje formal, no escondía sino la ausencia de un mensaje que transmitir, la ausencia de contenidos, su arquitectura formal se alzaba, como en Góngora, sobre el

vacío, era nada más un edificio de palabras sin otro sentido que su mera creación⁹⁹.

Ha quedado señalado que una de las manifestaciones más características de la *ironía* es el uso del léxico del adversario con la firme voluntad de desacreditarlo ante el lector¹⁰⁰. En este sentido, la "Oda a los nuevos bardos" reproduce el léxico más característico del primer discurso poético novísimo, que, descontextualizado e inserto en el nuevo espacio del discurso paródico, queda desacreditado y negado. En cierto modo, la parodia llevada a cabo por Angel González no supone sino la extensión del proceso irónico señalado a otras áreas del lenguaje. En el plano léxico, el poema condensa una serie de elementos característicos del primer discurso novísimo: "oval espejo", "sedas", "cintas", "lazos", "cortinas", "viejos salones", "brocados", "terciopelos", etc. Los elementos léxicos destacados por González ponen de relieve una de las características ya apuntadas para la poética novísima: la referencia a ambientes y objetos refinados que funcionan como correlatos de estados de ánimo personales¹⁰¹.

Pero, paralelamente a la caracterización externa del primer discurso novísimo, "Oda a los nuevos bardos" expone en su estructura subyacente los rasgos característicos del discurso poético defendido por Angel González que se enfrenta estéticamente a la primera

poética novísima. Estos rasgos pueden ser enumerados de la siguiente manera:

1º) preocupación por el poema no como elaboración autónoma con respecto a la realidad, sino como ente participativo de esa realidad circundante, a la que trata de reflejar;

2º) elaboración de un discurso fundamentalmente lógico, que predica una serie de atributos de un sujeto sin establecer analogías con otras realidades para su definición;

3º) el discurso poético elaborado con estas referencias tenderá a la patentización de lo conocido, será un discurso de baja codificación, el mundo referencial del texto tenderá a coincidir con el mundo referencial virtual del lector en el establecimiento de una distancia mínima con respecto del habla coloquial;

4º) el discurso poético se construye mediante figuras conceptuales que afectan principalmente al entendimiento, tendiendo a la eliminación de cualquier sensualismo por una construcción básicamente intelectual;

5º) valoración del plano conceptual del lenguaje sobre el plano formal, lo que conlleva una valoración de los juegos de sentido con el significado de las palabras, más que de los juegos formales;

6º) rechazo del esteticismo y de la belleza más aparentes, por una poesía que desarrolle la dimensión interior de la vida, que investigue en lo espiritual del hombre;

7º) recreación en sus poemas de ambientes aparentemente cotidianos, reales y presentes, en un intento de analizar y criticar la realidad circundante sin ningún tipo de evasión;

8º) el yo poético trata de presentarse sin ningún enmascaramiento, relatando en tono narrativo una experiencia propia o que se da como tal.

Junto a la "Oda a los nuevos bardos", otros dos textos poéticos de Angel González critican a los poetas novísimos desde perspectivas distintas. En ellos, al contrario que en el poema comentado, no se lleva a cabo una caracterización paródica del discurso novísimo, sino que la descalificación se extiende a otros aspectos no estilísticos y se expone con mayor radicalidad. Ambos textos fueron incluidos en el libro *Prosemas o menos* en 1985 y llevan por título "A un joven versificador" y "Poeta joven". El primero de los dos textos, denuncia la falta de una conciencia moral, de una voluntad ética en la escritura poética novísima y el amiguismo por el que se habían incluido algunos de los poetas novísimos en las antologías poéticas surgidas desde 1970:

Nada te importa la verdad,
y eso no basta para ser poeta.

Para ganar las cimas del Olimpo
confías en tus amigos:
que acabaron metiéndote en sus antologías tantos y tan tontos

¿O lo hicieron adrede?
En cualquier caso,
merced a sus esfuerzos
tu estupidez -antes
celebrada tan sólo entre iniciados-
ya es pública y notoria.

Dales las gracias, pero desconfía¹⁰².

El siguiente poema "Poeta joven", de carácter epigramático, criticaba el hecho de que mediados los años ochenta los poetas novísimos siguieran siendo presentados como la más joven generación poética española:

Vivir para ver: ¡joven poeta de cuarenta años!
¿Último logro de la geriatría?
No; retrasado mental, sencillamente¹⁰³.

En cierto modo, el discurso teórico-polémico que desarrolla Angel González en 1980 en su artículo "Poesía española contemporánea" viene a enlazar con las descalificaciones expuestas en los dos últimos poemas citados. No exento del tono irónico y paródico de los poemas, como elemento constitutivo de su discurso ("no se puede hablar en profundidad y sin ironía de algo inexistente"), el enfrentamiento de Angel González con la estética novísima se lleva a cabo en este artículo en un plano teórico, mediante la ironización y negación de una parte de su discurso teórico-ideológico. Por otro lado, los planteamientos teórico-polémicos expuestos en este artículo por Angel González encontrarían una respuesta

parcial años más tarde en el artículo de Jaime Siles "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición". Entre ambos artículos se establece un enfrentamiento polémico en defensa de posturas estéticas y teórico-ideológicas radicalmente opuestas.

El artículo de Angel González trataba de solventar una cuestión doble: por un lado, si existía en 1980 una poesía española surgida después de Franco; por otro, si esta poesía posfranquista estaba representada por los novísimos. Ambas cuestiones estaban interrelacionadas y la negación de la primera conllevaba la negación de la segunda. Es decir, si se resolvía que no existía una verdadera poesía posfranquista, evidentemente ésta no podía estar representada por ningún grupo. El discurso teórico-polémico de Angel González se desarrollaba en dos periodos, aparentemente contradictorios entre sí, pero realmente, gracias al carácter irónico del primer periodo, complementarios e incluso redundantes.

Partía Angel González del establecimiento del panorama poético español desde el final de la guerra civil, para centrarse posteriormente en los años sesenta, en el momento de aparición de las primeras manifestaciones novísimas. En los primeros años de la posguerra, la poesía social había surgido como la "reacción natural frente a la dictadura"¹⁰⁴, sin embargo,

la monótona persistencia de Franco, por un lado, y el desmoronamiento progresivo del franquismo, por otro, tiñeron de inevitable monotonía su trabajo,

que a la vez acabó perdiendo en algunos de sus aspectos centrales su razón de ser¹⁰⁵.

Así, como consecuencia estética natural del franquismo, en su reacción, la poesía social se vio determinada por la progresiva degeneración del régimen político, que motivó un proceso degenerativo paralelo en dicha estética. Los poetas de la generación del medio siglo, que se habían iniciado dentro de la poesía social y que, en cierto modo, enlazaban en un primer momento con la estética precedente "a través de la elaboración de una poesía de tono y temática civil, que tiene más que ver con el realismo crítico que con el realismo social"¹⁰⁶, pronto evolucionaron hacia una estética caracterizada por "un mayor distanciamiento (...) respecto al tema político-social, desplazado por preocupaciones éticas y manifestado en actitudes críticas o irónicas"¹⁰⁷. Pero, pese a su evolución con respecto a la poesía social precedente, la mayor parte de los autores de esta generación "acusa en algún momento de su obra la presencia y las presiones del franquismo"¹⁰⁸, es decir, sigue representando a la poesía del franquismo y, en cierto modo, continúa siendo "su reacción natural".

Es en ese momento, en torno a 1965 aproximadamente, en que la poesía social ya no constituía "una *noción dominante*, pero sí permitía ensayar sobre el campo de tiro que su débil argumentación presentaba"¹⁰⁹, cuando hacen su aparición en el panorama poético español los poetas *novísimos*, con un cambio de actitud radical con

respecto a la poesía precedente, que aún establecía el poema como "una reflexión (...) de la realidad"¹¹⁰; ellos llevan a cabo

un radical y casi unánime cambio de actitud respecto al planteamiento del binomio "poesía-realidad", cambio de actitud que repercute en el abandono definitivo de las preocupaciones políticas, sociales o éticas que hasta entonces subyacían, como un primer impulso, en la escritura del poema. La única realidad que parece interesar a los poetas *novísimos* es la puramente literaria¹¹¹.

Precisamente en el nuevo planteamiento de la relación poesía-realidad, los *novísimos* trataban de prescindir del segundo término y, por lo tanto, su poesía aparentemente surgía de modo independiente con respecto a la realidad circundante, al franquismo en su estado decadente. La poesía novísima parecía no ser ya, por primera vez desde el final de la guerra civil, "la reacción natural" frente al franquismo.

La decadencia física de Franco y paralelamente del franquismo a lo largo de los años sesenta permite establecer el "supuesto de que el Caudillo estaba muerto antes de morir"¹¹². Sólo en ese sentido puede hablarse, según Angel González, de una poesía española posfranquista, una poesía que surge "cuando Franco inicia la etapa final de su imperio en calidad de cadáver regente"¹¹³, una poesía que nace ignorando la dictadura, una poesía que venía a demostrar

que al final de los años sesenta, por primera vez desde la guerra civil, comenzaba a ser posible

escribir una poesía neutral, como si Franco no existiera, incluso (...) como si no hubiese existido nunca¹¹⁴.

Aparentemente, escribir como si Franco no existiera se convertía en una forma nueva de oposición al sistema dictatorial, no mediante el enfrentamiento, que, como se había demostrado, afirmaba el sistema de oposiciones que sustentaba la dictadura, sino mediante su ignoracia:

Hacer eso era otra forma de decretar la muerte del sistema, basado (...) en la censura y en la represión; porque de hecho la censura se desvanecía como un fantasma, perdía su presencia y todo su poder ante quienes escribían sobre tales mares y tales mitos. Las estampas venecianas, como las imágenes de Cristo a los vampiros, paralizaban a los censores¹¹⁵.

Así pues, y esta es la hipótesis sostenida en la primera parte del discurso de Angel González, "lo que en esencia motiva a los *novísimos* es la temprana suposición de la inexistencia de Franco"¹¹⁶, esto hace de ellos "la única promoción con suficiente relieve y coherencia surgida tras el desvanecimiento del dictador"¹¹⁷, la única promoción que puede ser denominada como *posfranquista*, puesto que "la suya bien pudo haber sido y bien puede seguir siendo, desde que en 1970 recibieron nombre generacional y *status* antológico, la *poesía después de Franco*"¹¹⁸.

La segunda parte del discurso de Angel González pone en cuestión lo que el primer desarrollo había afirmado, para aventurar otra interpretación de los hechos: "¿es posible que la *poesía novísima* siga siendo la *poesía*

española después de Franco? ¿Lo fue tan siquiera alguna vez?"¹¹⁹. Y el cuestionamiento de lo afirmado en la primera parte del discurso otorga la verdadera dimensión irónica que había sustentado el primer desarrollo, que, por lo tanto, trataba de afirmar lo contrario de lo que aparentemente afirmaba, es decir, que "no se puede hablar en serio de *la poesía española después de Franco*"¹²⁰. Por lo tanto, dado el carácter irónico del primer desarrollo del discurso polémico, que se convierte en realidad en la negación de lo que aparentemente afirma, éste se desarrolla como un discurso redundante, pues tanto la primera parte como la segunda afirman, desde distintas perspectivas, los mismos presupuestos: que la poesía novísima es "una secreción final del franquismo de última hora" y que puede ser definida "como la última manifestación de la cultura del franquismo"¹²¹. En consecuencia, la ignorancia reiterada del sistema dictatorial, la actuación como si Franco hubiera muerto y el olvido de la realidad circundante, son

rasgos que deben ser interpretados no como una "contestación", sino como un fiel eco de la España de López Rodó, de los tecnócratas del Opus, del monseñor que quiso ser marqués, del optimismo oficial basado en falsas estadísticas¹²².

Así pues, desde esta perspectiva defendida por Angel González, la ignorancia del sistema franquista no suponía la ruptura con él, sino su afirmación en las propias

bases que el sistema había pergeñado para su perpetuación; por consiguiente,

si la poesía *novísima* rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista -que deja cuidadosamente a un lado-, sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo¹²³.

Jaime Siles iniciaba su contestación al discurso polémico contra la estética *novísima* llevado a cabo por Angel González en "Poesía española contemporánea" precisamente en este punto, que venía a cuestionar si la evasión de la realidad, tal como la habían llevado a cabo los poetas *novísimos*, era una formulación válida en la oposición al franquismo. Afirmaba el poeta de la generación del 68 que, frente a lo que habían pensado algunos poetas sociales y otros de la generación del medio siglo, la crítica de la estética social que realizaban los poetas *novísimos* no se establecía "en términos de política, sino de poética"¹²⁴. Es decir, los poetas sociales no representaban la oposición cultural al franquismo, mientras que los *novísimos* eran su confirmación, sino que ambos grupos compartían el mismo espacio político-cultural de oposición al franquismo y, por lo tanto, no podía afirmarse, como pretendía Angel González, que los *novísimos* rompieran con la cultura que se había opuesto al franquismo, sino más bien al contrario: "Los *novísimos* no rompen con la cultura que

intentó oponerse al franquismo, sino con la forma en que esa cultura había realizado su supuesta oposición"¹²⁵.

¿Cuál fue la nueva forma de oposición cultural al franquismo que establecieron los poetas novísimos? No se trataba, como habían hecho los poetas de la posguerra, de llevar a cabo una oposición de enfrentamiento en términos de *realidad*, y por lo tanto políticos, sino que, al contrario, los novísimos rompían el binomio *poesía-realidad* para afirmar, como había detectado Angel González, el carácter puramente literario, puramente autónomo, de la creación poética. Por lo tanto, su oposición a la cultura del franquismo habría de venir precisamente de este aspecto, de la afirmación radical del valor puramente literario y autónomo de la creación poética, "vieron en la cultura una forma de oposición al poder"¹²⁶ y se afirmaron sobre ésta como el modo más efectivo de oposición a la dictadura:

El alejandrinismo de los novísimos era tan estético como moral, y se basaba en la fe en la cultura y la fe en el lenguaje, entendidos ambos -la cultura y el lenguaje- como un sistema de oposición: de oposición a la incultura, a la barbarie y a los modos de aculturación que el franquismo ofrecía y que eran tan vitalmente represivos como literariamente reaccionarios¹²⁷.

De este modo, frente a la opinión sostenida por Angel González, para Siles la poesía novísima "se adelantó en una década a la renovación política"¹²⁸ y se convirtió, en su voluntaria ignorancia de la existencia de Franco, ya en un estado de decadencia física paralelo al de la

dictadura que sustentaba, en la *poesía española posfranquista*. Es decir, frente a los procesos de aculturación y de nacionalismo cultural sostenidos por el franquismo y por su respuesta en muchos de los autores que se manifestaron en oposición a la dictadura durante la posguerra, los poetas novísimos optaron por ser culturalmente europeos, como lo habían intentado algunos de los poetas precedentes¹²⁹, y "pensaron que la mejor forma de serlo era asumiéndose e integrándose en la tradición de la cultura occidental"¹³⁰. En definitiva, desde la perspectiva expuesta por Jaime Siles, la poesía novísima adelantaba al menos diez años el cambio político que habría de sobrevenir con la muerte de Franco en 1975; voluntariamente ignorantes de la existencia del dictador, madrugaron para otear la nueva situación que se intuía durante el segundo lustro de los años sesenta y preparar la estructura del nuevo sistema que habría de iniciarse en 1975. Se constituyeron precozmente como el sistema cultural y poético de la nueva España democrática que nacería tras la muerte de Franco¹³¹.

En resumen, puede decirse que "Oda a los nuevos bardos", en su carácter de parodia del primer discurso poético novísimo y en su constitución como gramática descriptiva de éste, es una crítica de los aspectos formales de la poesía novísima. En ese texto Angel González lleva a cabo una crítica profunda del carácter formalista de la primera poesía novísima y de su

concepción del poema como un fenómeno autónomo. Tras la belleza formal y la sensualidad que caracterizan el primer discurso generacional novísimo no se esconde sino una ausencia total de capacidad para profundizar en los aspectos más internos de la vida. La poesía novísima es, para Angel González, tan sólo una bella cobertura que oculta sólo el vacío, la nada.

En "Poesía española contemporánea" Angel González cuestiona la efectividad político-cultural frente al franquismo de la evasión esteticista novísima. Esta cuestión, que es la que subyace a todo el texto, se manifiesta en dos problemas derivados: por un lado, si la ignorancia voluntaria del sistema dictatorial hizo surgir realmente una poesía diferente; por otro, si esta poesía adelantaba estéticamente un cambio político posterior o si era consecuencia real del sistema político que aparentemente ignoraba. Mientras que para Angel González no es posible hablar de una poesía española posfranquista que se identifique con los novísimos, para Jaime Siles la estética novísima adelanta al menos en diez años el cambio político que habría de producirse con la muerte de Franco.

Contra ti, de Ignacio Prat

Poeta y crítico contemporáneo y coetáneo de la generación del 68, Ignacio Prat, desaparecido prematuramente en 1982, dejó escritos dos importantes estudios en los que reflexionaba profundamente sobre la poesía escrita por su generación: *Contra ti. (Nota de un contemporáneo de los novísimos)*¹³² y "La página negra. (Notas para el final de una década)"¹³³. Los estudios de Ignacio Prat poseen un doble interés: por su profundidad de análisis crítico y por su perspectiva como testigo próximo a los acontecimientos poéticos que analiza. La diferente naturaleza de ambos textos queda constatada ya desde su mismo título:

-*Contra ti* supone una visión sincrónica, subrayada por el término "contemporáneo", del momento de explosión generacional entre los jóvenes autores de la generación del 68 entre 1968 y 1970, y se establece como una crítica polémica, ya implícita en la primera formulación del título, de la tendencia *novísima*;

-"La página negra" supone una visión diacrónica, desde la perspectiva distanciada que otorga una década, de la poesía española en los primeros años setenta, y se establece como un

análisis adogmático sin una expresa voluntad polémica.

Esta diferente naturaleza de ambos textos aparece expresa desde el inicio de los dos estudios, que tratan de marcar así su diferente funcionalidad, polémica en un caso, erudita en el otro. Así, "La página negra" pretende situarse en un ámbito de estudio próximo a la crónica y al análisis histórico erudito, como expresan las siguientes palabras iniciales del artículo: "En estas páginas se pretende *dejar constancia* de dos instantes de abatimiento"¹³⁴ (el subrayado es mío). Por el contrario, *Contra ti* pretende situarse en un ámbito de opinión y, por lo tanto, polémico y no científico ni histórico: "pero me parece que resumía muy bien la opinión de unos cuantos espectadores de los sucesos poéticos de aquellos años, entre los que quiero contarme"¹³⁵.

Por otra parte, el emisor del discurso histórico-científico de "La página negra" se manifiesta como un espectador distanciado y objetivo de los acontecimientos que relata, un emisor pretendidamente imparcial y adogmático. En cambio, el emisor del discurso *Contra ti* se presenta como uno de los protagonistas de los hechos que narra y no niega en absoluto su perspectiva parcial, sino que, muy al contrario, la enfatiza desde el mismo encabezamiento del texto, en el que el pronombre personal se identifica, indirectamente a través del subtítulo, con la antología *Nueve novísimos*. El mismo autor afirma su

protagonismo y su parcialidad en los primeros párrafos del texto: "¿quién podría reconocerse *entonces* como espectador en estado puro, fuera de algún protagonista de viejas novelitas austríacas?" (pág. 6). Es decir, *entonces*, en el tiempo histórico en el que se sitúa la narración de los hechos en *Contra ti*, nadie podía sentirse como un espectador imparcial y, por lo tanto, el autor del texto se implica en los hechos como parte interesada en ellos. Su discurso, por lo tanto, será parcial y no objetivo, un discurso que tratará de enfrentarse al discurso estético sostenido por *Nueve novísimos*. Pero si *entonces* no era posible esa imparcialidad del espectador ante los hechos, *ahora*, en el tiempo distanciado de aquellos acontecimientos en el que actúa el autor de "La página negra", sí es posible situarse a una distancia y objetivar un análisis pretendidamente imparcial.

Por último, el discurso polémico expuesto en *Contra ti* pretende formularse desde un tiempo histórico concreto (en torno a 1970) e identificarse con una serie de ideas en ebullición en ese momento histórico, que posteriormente quedaron marginadas como minoritarias precisamente ante el desarrollo de aquella estética novísima que consiguió convertirse en dominante:

Sólo añadiré que lo que digo a continuación (que es lo que pensaba -pensábamos- en 1970) y lo que, según recuerdo, decía aquel autor anónimo traducen ideas "generacionales" menos difundidas que otras (más difundidas) (pág. 6-7).

Así, *Contra ti* se construye como un discurso polémico que supuestamente reproduce un discurso previo elaborado como respuesta a *Nueve novísimos* en el mismo momento histórico en que ésta apareció: "Tomo el título de estas cuatro páginas de un panfleto (...) que vio la luz dos meses después de verla *Nueve novísimos poetas españoles*" (pág. 6). Por otro lado, la intención de constituirse en respuesta de lo que resulta minoritario y marginal, a través de las ideas "generacionales" sostenidas en el artículo, frente a lo que resulta mayoritario y central, es decir, la estética que se constituyó en triunfante a partir de *Nueve novísimos*, hace de *Contra ti* un verdadero manifiesto artístico en su estructura fundamental¹³⁶.

Por su parte, "La página negra" pretende establecerse como un discurso que historia la poesía española entre dos momentos de desencanto, situados en 1970 y 1980 respectivamente, y su tiempo discursivo se sitúa precisamente en una perspectiva histórica e historicista desde el momento en que el autor escribe (1981). Por otra parte, las ideas que se vierten en dicho artículo no pretenden, como así es en el caso de *Contra ti*, establecerse como una visión parcial, personal o minoritaria de un yo o de un nosotros marginal dentro de la generación del 68, sino como el resultado de una visión globalizadora, que abarque no sólo a una minoría marginal o a una mayoría dentro del grupo, sino a toda la generación en sus múltiples tendencias poéticas, pretende

ser eco de un *nosotros generacional* en el que se confundan:

1) un arquetipo de lector, un archilector, o, mejor, un lector-modelo, que perteneciese, dentro del esquema de J. Marías, a la generación "juvenil" de 1946, dimitida como tal en 1976 para convertirse en "ascendente"; 2) un individuo que fuese portador de una "conciencia generacional", esto es, de una conciencia histórica que está resolviéndose como respuesta a la Idea misma de Historia¹³⁷.

Por lo tanto, el discurso de "La página negra" trata de ser un discurso teórico y adogmático, trata de establecerse como crónica objetivada de un determinado período histórico, sin ninguna voluntad parcializadora ni polémica, como sí tiene el discurso polémico establecido en *Contra ti*. Así pues, estas premisas establecidas por el propio autor permiten fijar el verdadero eje polémico en *Contra ti*, en su voluntad de enfrentamiento y negación de *Nueve novísimos* y en su estructura profunda de manifiesto artístico, mientras que el discurso desarrollado en "La página negra" servirá como apoyatura y complementación de las ideas vertidas en el primero de los dos estudios.

Para Ignacio Prat, un clima de abatimiento general y de desencanto, un clima de desesperación absoluta, afectaba a todas las conciencias generacionales, al *nosotros generacional*, en torno a 1968 y comienzos de los años setenta, coincidiendo temporalmente con el fracaso de las revueltas estudiantiles del *mayo francés* pero sin participar de su mismo espíritu:

Como es sabido, a comienzos de la séptima década dominaba un clima de desesperación absoluta... que nada tenía que ver con el reciente fracaso de la revolución europea; se adivinaba en los entusiasmos previos a mayo de 1968 (pág. 7).

El clima de desencanto y desesperación que dominaba en los primeros años setenta y que se repetiría de nuevo hacia 1980, como señala "La página negra", había comenzado a manifestarse algunos años atrás, en torno a 1967-1968, en los espíritus más atentos de la joven generación entonces en proceso de formación y aprendizaje¹³⁸ y, por lo tanto, se habría de constituir en elemento consustancial de ésta que poco más tarde iniciaría su período de iniciación y de actuación en el mundo heredado:

A partir de 1967-1968 el horizonte que se ofrecía a todos los ojos abiertos tenía un tinte desolador entre verde y amarillo, nada "fulgurant". (...) El elemento estándar (...) experimentaba perfectamente la desesperación absoluta y contemplaba, con alguna tendencia a celebrarlo, el entusiasmo relativo (pág. 8).

Ese clima de "desencanto" que caracterizaba el momento fundacional de la generación quedará precisado en "La página negra":

He llamado a este algo, que alguien advertía, "desesperanza", como antes lo llamé "abatimiento", "postración", "sentimiento de derrota y fracaso" y "desencanto" (...), y he querido aludir al cese, cese muy precoz, de la esperanza definitoria de todo grupo generacional, y que en este grupo en concreto da la impresión de haber sido estrangulada por el propio cuerpo en que alentaba, aterrado de verla, en su sueño, intacta en manos de algún enemigo¹³⁹.

Todo el cuerpo generacional participaba de ese espíritu de abatimiento, de desesperanza que había provocado el fracaso de las perspectivas juveniles de implantarse como la superación de un estado de cosas y de un sistema en crisis entre 1965 y 1968. Ese clima de desencanto alimentaba también la antología *Nueve novísimos*, que se constituía, en cierto modo, como el correlato estético, como la formulación poética, del espíritu desesperanzado que había caracterizado a la generación en su momento de formación: "Pero aquella *desesperación* (¡estética!) es innegable, y el horrible tomito de los *Nueve novísimos poetas* vino a afirmarla con *entusiasmo involuntario*" (pág. 9). *Nueve novísimos* trataba de elevar a formulación definitiva del ser generacional el espíritu y el clima que habían caracterizado un determinado período de formación juvenil y en su intento definidor abortaba, en cierto modo, el desarrollo posterior de la generación, incidía definitivamente en él¹⁴⁰. La antología presentaba una serie de materiales poéticos que precedían "no sólo en algunos meses"¹⁴¹ a su publicación y que, por lo tanto, en su desarrollo estético habían quedado superados por los propios poetas integradores de la selección. Sólo de este modo pueden comprenderse las acusaciones que Ignacio Prat vierte sobre la antología:

La "Justificación" y el "Prólogo" eran sin duda obras (o bromas) póstumas de... (...) y ¿qué justificaban o prologaban, sino poemas igualmente

póstumos o imitaciones letra a letra de canciones e himnos del tiempo de las barricadas, cuando todos éramos jóvenes y sargentos? (pág. 9)

Desde la perspectiva expuesta por Ignacio Prat, la antología *Nueve novísimos* quedaba desacreditada doblemente. Por una parte, tal como quedaba insinuado en sus palabras, el verdadero autor de toda la teoría categorizadora que precedía a la selección era Pedro Gimferrer, quien habría actuado a través de José M^a. Castellet para llevar a cabo también la selección de los autores reunidos. Por lo tanto, al hacer proceder tanto la selección antológica como el *corpus* teórico de uno de los autores incluidos en la antología, resultaba más fácil poder desacreditar la obra en conjunto. Por otro lado, la antología quedaba desacreditada, desde otro punto de vista, por ser muestra de unos "poemas póstumos", de "himnos del tiempo de las barricadas". Pero ¿por qué estos calificativos contra las obras incluidas en la antología? Evidentemente, no sólo porque el grupo de amigos impulsor de la antología hubiera desaparecido como tal en el momento de publicación de *Nueve novísimos*¹⁴², sino también porque, como ha quedado apuntado, la estética que representaban aquellos poemas seleccionados había sido superada por sus propios autores. Los poemas recogidos en la antología eran canciones "de cuando todos éramos jóvenes y sargentos", es decir, eran textos anteriores al "tinte desolador" que "a partir de 1967-1968" impregnará todo el horizonte de

la joven generación. Así parecen confirmarlo las siguientes palabras de Prat:

Y ¿en qué consistían "sus presentes"? En sus pasados, desde luego (si se me permite la estupidez), pero, antes que nada, en los gestos verbales cabalísticos que, allá por 1965-1968, habían trazado a espaldas (no de frente, porque no merecía la pena) de los gigantones poéticos de la "postguerra" (...). Puestos a instalarse como la "nueva generación" (pág. 10).

A la vista de estas palabras, dos rasgos caracterizaban fundamentalmente la selección de textos poéticos llevada a cabo en *Nueve novísimos*:

1º) se trataba de textos escritos entre 1965 y 1968 y, por lo tanto, representaban una etapa estética superada por sus propios autores, presentaban como "poesía del futuro" una estética ya concluida;

2º) se trataba de textos surgidos con el ánimo de superar a las generaciones de posguerra y de imponerse como "nueva generación", con lo que, de algún modo, participaban de la "esperanza" resultante del momento en que habían sido elaborados (1965-1968), pero contrariaban el clima de abatimiento que dominaba el horizonte juvenil en torno a 1970.

Y, en cierto modo, no estaban carentes de fundamento las deducciones de Ignacio Prat. La mayor parte de los poemas de Vázquez Montalbán incluidos en la antología habían sido escritos entre 1962 y 1967, los de Martínez Sarrión

se habían escrito en su mayor parte antes de 1969 y la mayor parte de los poemas de José María Álvarez incluidos en la antología estaban escritos entre 1966 y 1968. Un panorama semejante puede encontrarse entre los poetas de la *coqueluche*. Félix de Azúa y Pedro Gimferrer seleccionaban el núcleo de sus poemas entre sus obras de 1968 o anteriores, igual que Guillermo Carnero que selecciona la mayor parte de sus textos de entre los incluidos en *Dibujo de la muerte* (1967). Por su parte, la mayor parte de los textos de Ana María Moix incluidos en la antología pertenecen a *Baladas del Dulce Jim*, que, aunque publicado en 1969, había sido escrito fundamentalmente un año atrás. Tan sólo Vicente Molina Foix y Leopoldo María Panero seleccionaban todos sus textos entre los pertenecientes a libros inéditos por entonces. Así pues, tal como había apuntado Prat, el núcleo fundamental de *Nueve novísimos* lo constituían poemas escritos entre 1965 y 1968 principalmente y, por lo tanto, representaban una estética ya definitivamente superada por sus autores, aunque esta superación apenas aparecía apuntada en los textos antologados.

A estos dos hechos, con los que Prat pretendía desacreditar la representatividad de la antología, se une el abandono de la lengua castellana como lengua de escritura poética por el que había sido considerado como su promotor e impulsor, Pedro Gimferrer. Para Ignacio Prat el abandono del castellano por parte de Gimferrer

suponía la deserción del poeta catalán de la estética *novísima* que él mismo había impulsado, implicaba la negación misma del proyecto que había visto la luz en 1970:

El más importante de los poetas novísimos cierra su fábrica de estética generacional (en torno suyo -no lo olvidemos- empiezan a proliferar los puestos de venta de esa estética reducida a reproducciones rebajadas de la misma, kitsch del kitsch) y abre una nueva, después, sin duda, de honestas meditaciones en un espacio nuevo¹⁴³.

Hay que tener en cuenta que el abandono del castellano para la escritura poética por parte de Gimferrer se había producido casi un año antes de la publicación de *Nueve novísimos*¹⁴⁴, y seguramente como resultado del proceso de adaptación al nuevo clima de desencanto y abatimiento que Prat descubría en el ambiente juvenil español por las mismas fechas.

De esta manera, cuando la nueva estética hace su *puesta de largo*, inicia su lanzamiento público, en *Nueve novísimos*, es ya una estética difunta, superada por sus propios autores desde algún tiempo atrás; de ahí que Ignacio Prat escriba a este respecto: "porque el que parece año fundacional es también el año funeral"¹⁴⁵. Esta estética, difunta en 1970, había entrado en crisis casi dos años atrás, hacia mediados de 1968. El espíritu experimental y rupturista que se había venido manifestando de modo creciente en los jóvenes poetas españoles y fundamentalmente en el grupo *novísimo* (más

exactamente *pre-novísimo*) de la generación, llega a su culminación en el primer semestre de 1968, que señala también el momento del inicio de su crisis, si atendemos a las palabras de Gimferrer:

La tendencia a una ruptura, esta vez ya consciente (...), con la poesía dominante en España presidió aún más *Extraña fruta*, escrito entre enero y junio de 1968 y que debía ser (más de treinta poemas) el más extenso de mis libros. Su experimentalismo era quizá demasiado arriesgado o excesiva mi timidez: finalmente, no me resolví a rescatar sino algunos poemas -los que me parecían más logrados-¹⁴⁶.

Es decir, el primer semestre de 1968 se define en Gimferrer, como cabeza más sobresaliente del grupo *novísimo* y guía del mismo, por la radicalización del espíritu experimental que había caracterizado su poesía anterior y por una consciente voluntad de ruptura con la poesía española precedente. La culminación de esta estética que, en su caso, se había iniciado en torno a 1963, cuando empezaba a escribir los primeros poemas de *Arde el mar*, y que había comenzado a generalizarse en una parte de la joven poesía española a partir de 1965, señalaba también el momento de su crisis, puesto que posteriormente alrededor de la mitad de los poemas de *Extraña fruta* escritos en esos meses de exaltación rupturista y experimental serían rechazados por el propio autor y quedarían inéditos.

Si la crisis del primer discurso estético *novísimo* se inicia mediado el año 1968, como atestiguan los

testimonios de Prat y Gimferrer, es evidente que su culminación se lleva a cabo en los meses inmediatamente anteriores, es decir, a lo largo de 1967 y 1968, en un proceso iniciado seguramente algunos años atrás, en torno a 1965. Al menos desde 1966¹⁴⁷, el espíritu experimental que, como señala Gimferrer, culmina en 1968, es común en la mayor parte de los poetas que integrarán la antología *Nueve novísimos*, y se manifiesta en la práctica e investigación de aquel movimiento experimental y vanguardista que en aquellos años estaba más a mano: el surrealismo. El interés por el movimiento surrealista y por las propuestas bretonianas culmina, para la mayor parte de los autores, en torno al *Mayo francés*¹⁴⁸, para iniciar desde ese momento un proceso de descrédito y abandono de los postulados del surrealismo. Así pues, en el período en que se elaboran la mayor parte de los poemas que se incluirán en 1970 en *Nueve novísimos*, los autores que constituirán la antología están viviendo la influencia colectiva del surrealismo, influencia que, por lo tanto, se definirá como rasgo característico de esta primera estética novísima, que entra en crisis en la segunda mitad de 1968 y que en el momento de publicación de la antología ya ha desaparecido, según Ignacio Prat.

La voluntad de ruptura con la poesía española inmediatamente anterior basada en la influencia fundamental del surrealismo, era uno de los caracteres que habrían de definir este primer discurso estético

novísimo que entra en crisis en torno a 1968. A través de su discurso polémico, Prat deja entrever algún otro rasgo definidor de la primera poesía novísima. Así, escribe acerca de *Nueve novísimos*, destacando el carácter decadente de la estética antologada:

Nos parecía estar delante de un relicario forrado de corcho, con uñas y dientes de cadáveres seculares (...), o delante de un guardapelo de plata orinada, con mechones de cabellos "si virgíneos, nevados" (pág. 9).

El tono irónico que desarrolla el discurso polémico en las palabras citadas permite interpretar al menos en dos sentidos diferentes el carácter decadente que Prat aplica a la antología y a los poemas incluidos en ella:

a) los textos poéticos incluidos en la antología estaban constituidos a partir de elementos que tenían un sentido decadente en sí mismos y, por lo tanto, consistían en una reelaboración de un material, una de cuyas significaciones añadidas era precisamente el ser decadente. Los poemas establecían su sentido decadentista mediante la referencia directa a materiales que funcionaban en la sociedad como decadentes;

b) la estética presentada en la antología *Nueve novísimos* estaba ya superada por los propios autores incluidos en ella y por el *nosotros generacional* que trataba de corporeizar, con lo que el texto estaba cargado de una "profunda melancolía" (pág. 9), la

antología tenía un tono decadente en sí misma, producido por el rápido envejecimiento de la estética que aquellos poemas sustentaban.

Otra de las descalificaciones que vertía Ignacio Prat sobre *Nueve novísimos*, en su ánimo negador de la estética sustentada en la antología, era que los nueve poetas recogidos representaban "una sola voz", una misma estética, la mayor parte de los poetas eran corifeos de la que, para el crítico, era la única voz verdadera incluida en la antología: la de Pedro Gimferrer. La antología sólo representaba una tendencia estética de las que entonces pugnaban dentro de la misma generación, una sola tendencia manifiesta en una sola voz, de la que, la mayor parte de los poetas seleccionados, habían dimitido en busca de una expresión más personal:

Las nueve (o las diez) voces, roces de voces, componían un único estertor infame, semilíquido, que abandonaba pronto, con horror de sí mismo, el universo sonoro donde, si bien por unos instantes, había convivido con la flauta sola de "Syrinx"; las nueve masas se fundían, y resultaba un puño negro, de tela de gabardina, una especie de corazón disecado que latía de tarde en tarde, sin pauta, sobre la mesa. Nos sorprendía, y hasta nos horrorizaba, el espectáculo: ocho pálidos fantasmas, cubiertos de légamo, ofreciendo (sin distinguir a quien) sus presentes de cera (pág. 9-10).

Bajo el enrevesado discurso polémico de Prat y el tono irónico de sus palabras, subyacen varias descalificaciones, muchas de ellas presencializadas mediante la alusión, contra la antología *Nueve novísimos*

y los poetas incluidos en ella, que intentaré enumerar a continuación:

1º) la antología representaba tan sólo una corriente estética dentro de la multiplicidad de tendencias juveniles que convivían en los últimos años sesenta, por lo que el carácter de la selección no resultaba globalizador ni generacional, sino particular y grupal;

2º) la mayor parte de los poetas incluidos en la antología no habían logrado todavía una voz personal consolidada, sólo constituían "roces de voces";

3º) la mayor parte de los poetas reunidos en la antología se agrupaban en torno a la voz que más personalidad poética tenía entre ellos, la de Pedro Gimferrer, frente al cual quedaban como "ocho pálidos fantasmas";

4º) aunque los nueve poetas incluidos en la antología no eran cada uno en particular sino "roces de voces", su presentación unificada bajo la misma antología les hacía cobrar una fuerza especial, resultaban ser "un puño negro", con fuerza suficiente como para imponer su estética en el panorama poético juvenil y dejar marginadas otras tendencias;

5º) si bien la estética representada en la antología había aunado en un momento determinado a

los poetas incluidos en ella, éstos, superada esa fase estética ("único estertor infame"), buscaban caminos más personales, huían "con horror de sí mismos" ante la "marabunta poética que amenaza(ba) con ocupar la cumbre misma del monte Parnaso"¹⁴⁹ siguiendo los modos estéticos más superficiales que la antología había revelado;

6º) la estética que representaba la antología suponía la reelaboración de materiales estéticos previos, de elementos decadentes que funcionaban como tales anteriormente a la constitución del poema, y que servían como referentes, como correlatos objetivos del yo, en la búsqueda de una expresión indirecta, que trataba de ocultar cualquier resto de sentimentalismo, que intentaba lograr "una especie de corazón disecado que latía de tarde en tarde", pero que tan sólo había logrado crear "presentes de cera"; se trataba de una estética que se fundaba en la elaboración *kitsch*, en la reificación de elementos estéticos precedentes, que mostraba a su vez la crisis de autenticidad en el arte moderno y su fácil reproductibilidad¹⁵⁰, al mismo tiempo que la preeminencia de los valores estéticos sobre los éticos¹⁵¹.

En definitiva, la antología, dada la estética que defendía como la selección de los autores incorporados a ella, adquiriría un carácter *fantasmal*, un sentido de

teatralidad, de *representación*, que parecía negar la existencia de una verdadera estética subyacente y que, en cambio, se constituía en sí misma, en su carácter de falsificación y representatividad, como tal.

Al carácter de representación, de teatralidad que adquiriría la estética *novísima*, que suponía un motivo de descalificación de la antología para Ignacio Prat, se le unía un nuevo rasgo que añadía un cierto tono de falsificación al cambio estético propuesto en *Nueve novísimos*. La antología no era, para el autor de *Contra ti*, sino el resultado de un movimiento publicitario, una maniobra propagandística, para que el grupo de poetas seleccionados se instalara como nueva generación, ofreciendo a público lector, periodistas y críticos un producto conformado y acabado para el *consumo*, sin necesidad de un previo análisis sobre el valor del mismo:

Puestos a instalarse como la "nueva generación", puestos a sobrevivir y a medrar y a seguir el camino que traza la Vida, concediendo sus alimentos a periodistas y profesores, ¿por qué no traer enigmas cuya resolución durase el tiempo de crear otros nuevos, el tiempo que el Sistema gasta en entrenar a una generación de nuevos especialistas o en reciclar a los viejos arúspices? (pág. 10-11)

De este modo, el ataque, la respuesta que conformaba *Contra ti* no se dirigía contra ninguno de los poetas seleccionados en la antología, sino contra la antología en sí, establecida como *producto* de consumo que, por lo tanto, pasaba a formar parte del sistema de producción industrial y llevaba implícita su consideración como

mercancía, su condicionamiento a las reglas de mercado y, en última instancia, su perecibilidad por las mismas reglas que regulan el sistema de producción. *Nueve novísimos*, en su condición de producto cultural inserto en los sistemas neo-capitalistas de producción cultural, era el objeto de ataque de Ignacio Prat, y los poetas allí recogidos eran valorados en cuanto que su producción personal se alejaba del autor modelo diseñado por Castellet en la antología¹⁵². Así, escribirá el crítico:

¿Es preciso advertir, antes de continuar, lo mucho que admirábamos -y admiramos- a algunos de los *novísimos poetas*, si no como novísimos, como poetas, en especial a dos o tres de los más jóvenes y al segundo Darío, Pedro Gimferrer? (pág. 11-12)

Con estas palabras situaba perfectamente Ignacio Prat el objeto de las críticas vertidas a lo largo de su artículo: no los poetas contenidos en *Nueve novísimos*, sino la antología en sí; no la evolución artística de los autores seleccionados por Castellet, sino la corriente estética representada en la antología, y no sólo por lo que pudiera significar dentro de la diversidad de tendencias juveniles que convivían a fines de los años sesenta, sino porque cuando hizo su puesta de largo en 1970, cuando se publicó *Nueve novísimos*, dicha estética estaba ya superada.

En definitiva, desde la perspectiva de Ignacio Prat la antología *Nueve novísimos*, como tal, quedaba desacreditada desde varios puntos de vista. En primer

lugar, la antología no podía convertirse en una representación global generacional, ni incluso en una representación global de un determinado período, puesto que sólo recogía una de las estéticas jóvenes en pugna en el momento de su aparición, a la que contribuiría a convertir en dominante. *Contra tí*, por lo tanto, se erige como respuesta de las estéticas marginadas contra la estética central representada en *Nueve novísimos*. Por otro lado, *Nueve novísimos* sólo sirve como representación de una de las jóvenes estéticas en pugna en un momento determinado, una estética surgente entre 1965 y 1968 que entra en crisis en torno a este último año y que ha sido superada por sus propios protagonistas en el momento de publicación de la antología en 1970, por lo que la antología, si bien se establece como *celebración* de la estética desaparecida, paradójicamente también la cuestiona. Por último, *Nueve novísimos* era el resultado de una maniobra de promoción editorial y personal para situar a un grupo de poetas, y particularmente a Gimferrer, como relevo generacional frente a los autores precedentes. En este sentido, la antología participaba de todos los elementos característicos del *producto de consumo*.

Final

La publicación en 1970 de la antología *Nueve novísimos* provocó un profundo impacto en los círculos culturales y poéticos españoles del momento. Considerada la antología como emblema de una postura poética determinada que se había venido consolidando en la segunda mitad de los años sesenta, sobre ella se proyectó una polémica más profunda que venía desarrollándose dentro del panorama cultural anti-franquista. En general, puede decirse que los enfrentamientos polémicos que surgen con motivo de la publicación de *Nueve novísimos* son la derivación de una polémica más profunda que enfrentaba una postura defensora de la estética social-realista en sus derivaciones y adecuaciones a los cambios históricos del momento y una estética que fundada en la evasión de la realidad y en el esteticismo promulgaba la autonomía absoluta del hecho artístico.

Por otro lado, el enfrentamiento polémico que tiene lugar a lo largo de los años setenta, aunque toma como emblema de la formulación estética a la que se enfrenta a *Nueve novísimos*, no encuentra dicha formulación exclusivamente en la citada antología, sino que se refiere a una tendencia que adquiere cierta difusión entre los jóvenes poetas en torno a 1970. Precisamente el

enfrentamiento polémico se radicaliza al aparecer la antología, por lo que significa de generalización de una tendencia que hasta esos momentos se había mantenido como minoritaria.

Por otro lado, al tomar como emblema de formulación estética a *Nueve novísimos*, el enfrentamiento polémico que tiene lugar a lo largo de los años setenta representa una oposición al discurso poético de la tendencia representada en la antología en su primera elaboración. Es decir, los artículos que polemizan con la tendencia poética representada en la antología no tienen, por lo general, en cuenta la posterior evolución de los poetas que participaron de esa tendencia estética y, por lo tanto, sólo consideran como motivo de polémica la primera formulación de ésta, con lo que llegará un momento en el que el enfrentamiento polémico resulte paralizador y empobrecedor. En consecuencia, a medida que los poetas vayan evolucionando a partir de sus propuestas estéticas iniciales y vaya desapareciendo la radicalidad de éstas, los puntos de enfrentamiento polémico se irán paulatinamente debilitando y la polémica irá perdiendo su razón de ser al acabar por referirse a un estadio estético que ya no era como pretendía formularse. La evolución de la tendencia más esteticista a lo largo de los años setenta hacia posiciones más reflexivas y humanizadas privó de cualquier fundamento al enfrentamiento polémico mantenido por diversos autores.

Este sólo podía considerarse al final de la década desde una perspectiva histórica.

Notas al texto

1 Vázquez Montalbán, Manuel. "Bajo el signo polémico" en *Triunfo*, n° 447 (26-XII-1970); pág. 26. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

2 Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970. La antología incluye a Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Ana María Moix, Guillermo Carnero y Leopoldo María Panero.

3 Grande, Félix. "Poetas novísimos, vieja confusión" en *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Taurus. Madrid, 1970; pág. 97.

4 Sobre la estructura de los manifiestos artísticos véase Asensi Pérez, Manuel. *Para una teoría de la lectura. Propuesta crítico-metodológica a partir de la generación "Novísima" española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*. (Tesis doctoral). Departamento de Teoría del Lenguaje. Facultad de Filología. Universidad de Valencia. Valencia, curso 1985-1986; pág. 198 y ss.

5 González, Angel. "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 3 (agosto-septiembre de 1980); pág. 5.

6 *Ibidem*; pág. 7.

7 Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 10.

8 Chamorro Gay, Julián y Núñez, Aníbal. "Cultura e industria" en *Triunfo*, n° 397 (10-I-1970); pág. 39. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

9 Celaya, Gabriel. "Poesía eres tú" en Ribes, Francisco. *Antología consultada*. Mares. Valencia, 1952; pág. 44-45. Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976; vol. I, pág. 15 y ss.

10 A.M. "El social-realismo, hoy" en *Triunfo*, n° 399 (24-I-1970); pág. 37. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

11 Núñez, Aníbal. "Sobre el socialrealismo" en *Triunfo*, n° 401 (7-II-1970); pág. 42.

12 Vicente Molina-Foix leyó al autor algunos párrafos de la carta-respuesta a Julián Chamorro Gay y Aníbal Núñez durante una entrevista personal el 21-XI-1988.

13 Véase el capítulo dedicado a esta revista en otra parte de este trabajo.

14 Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971.

15 Declaraciones de José Antonio Llamas en "Charla-coloquio que sobre el tema *Revistas literarias leonesas (Espadaña y Claraboya)* se desarrolló en el salón de actos de la Casa de León en Madrid a las 8 de la tarde del día 18 de noviembre de 1988"; pág. 10.

16 Lubina, José Angel (ps. de Agustín Delgado). "Reseña de *Arde el mar*, de Pedro Gimferrer" en *Claraboya*, n° 13 (enero-febrero de 1967); pág. 52. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

17 Delgado, A. et al. *Op. cit.*. Todas las citas se harán por esta edición anotando la página correspondiente junto al texto citado.

18 Vid. Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; 213-228.

19 *Ibidem*; pág. 219. He corregido el polo negativo del esquema formulado por Asensi, pues creo que no es sólo la *reproducción* estética lo que viene a negar el manifiesto de *Claraboya*, sino también y principalmente la *ruptura* aparente.

20 Todas las citas de esta obra se harán por la segunda edición, reproducción facsímil de la primera, realizada en Endymion. Madrid, 1988.

21 Carnero, G. *Ensayo de una teoría...*; pág. 71.

22 Campbell, Federico. *Infame turba*. Lumen . Barcelona, 1971.

23 Vid. Tubau, Iván. *Crítica cinematográfica española*. Ediciones de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 1983; pág. 33 y ss. Tubau, Iván. *Hollywood en Argüelles*. Ediciones de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 1984; pág. 243-311.

- 24 Barnatán, Marcos Ricardo. "La polémica de Venecia" en *Insula*, nº 508 (abril de 1989); pág. 15.
- 25 Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 32-33.
- 26 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 17.
- 27 Vid. Barella, Julia. "Poesía en la década de los 70: En torno a los Novísimos" en *Insula*, nº 410 (enero de 1981); pág. 4-5.
- 28 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 16.
- 29 Chao, Ramón L. "José Miguel Ullán: Escritor en legítima defensa" en *Triunfo*, nº 439 (31-X-1970); pág. 64.
- 30 "Coloquio" en *El estado de las poesías*. Monografías de *Los Cuadernos del Norte*. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 23.
- 31 Chao, R.L. *Op. cit.*; pág. 64.
- 32 Vid. "Coloquio" en *Op. cit.*; pág. 22.
- 33 Fossey, Jean Michel. "La poesía heterodoxa de José-Miguel Ullán" en *El norte de Castilla*, 22-XI-1970; pág. 19.
- 34 *Ibidem*; pág. 19.
- 35 *Ibidem*; pág. 19.
- 36 *Ibidem*; pág. 19.
- 37 Aleixandre, Vicente. "En la plaza" en *Historia del corazón*. Espasa-Calpe. Madrid, 1985; pág. 63-64. Vid. Luis, Leopoldo de. *Vida y obra de Vicente Aleixandre*. Espasa-Calpe. Madrid, 1978; pág. 196-200.
- 38 Como se comprueba en las dedicatorias de los poemas "Un humano poder", incluido en el libro del mismo nombre, y "En el nombre del niño", incluido en *Homenaje a Vicente Aleixandre*. Insula. Madrid, 1968; pág. 151-152.
- 39 "Coloquio" en *Op. cit.*; pág. 23.
- 40 Vid. Lanz, Juan José. "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer" en *Iberoamericana*, nº 2-3 (40-41) (1990); pág. 34 y ss.
- 41 Gimferrer, Pere. *Poemas 1962-1969*. Visor. Madrid, 1988; pág. 70.

42 Pere Gimferrer titulará "Segunda visión de marzo" uno de los poemas incluidos en *Els miralls* (1970), donde retoma la reflexión metapoética.

43 Ullán, José-Miguel. *Antología salvaje*. Domingo Velázquez editor. s.l. (Las Palmas de Gran Canaria), 1970; pág. 58.

44 En el sentido que le da el *Diccionario del uso del español* de María Moliner.

45 Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*. Cátedra. Madrid, 1991; pág. 190-191.

46 Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 32.

47 Ullán, J.M. *Op. cit.*; pág. 31.

48 *Ibidem*; pág. 34.

49 Recogido en Solner, G.L. *Poesía española hoy*. Visor. Madrid, 1982; pág. 404.

50 *Ibidem*; pág. 404.

51 Vid. Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, n^o 5-6 (invierno 1979-1980); pág. 245-251.

52 Chao, R.L. *Op. cit.*; pág. 64.

53 Grande, F. "Poetas novísimos, vieja confusión" en *Op.cit.*; pág. 97-105.

54 Grande, Félix. "¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver: La poesía española desde 1970" en *El viejo topo*, n^o 30 (marzo de 1979); pág. 60-62.

55 Grande, Félix. "Poetas novísimos, vieja confusión" en *Op.cit.*; pág. 97. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

56 Vid. Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión*. (Poesía 1966-1977). Hiperión. Madrid, 1983; pág. 11. Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo*. (Esquema de las crisis). Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 52-55 y 66 y ss.

57 Grande, F. "¿Parricidio para ser? ..."; pág. 61. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

58 Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 11-12.

59 *Ibidem*; pág. 21.

- 60 *Ibidem*; pág. 21.
- 61 *Ibidem*; pág. 31-35.
- 62 *Ibidem*; pág. 32.
- 63 Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa-Calpe. Madrid, 1987; pág. 47 y ss.
- 64 Caballero Bonald, José Manuel. "Últimas escaramuzas de la virtud o los infortunios de la poesía española" en *Triunfo*, n.º 447 (26-XII-1970); pág. 33-35. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.
- 65 Castellet, J.M.ª. *Op. cit.*; pág. 12.
- 66 *Ibidem*; pág. 20.
- 67 Carnero, Guillermo. *El grupo Cántico de Córdoba*. Editora Nacional. Madrid, 1976; pág. 39 y ss.
- 68 Canales, Alfonso. "Homenaje a Pablo García Baena" en *Insula*, n.º 304 (marzo de 1972); pág. 3.
- 69 Vid. Barnatán, M.R. *Op. cit.*; pág. 15.
- 70 Gimferrer, P. *Op. cit.*; pág. 60.
- 71 *Ibidem*; pág. 58.
- 72 *Ibidem*; pág. 56.
- 73 Castellet, J.M.ª. *Op. cit.*; pág. 12.
- 74 González, A. *Op. cit.*; pág. 7.
- 75 González, Angel. "Oda a los nuevos bardos" en *Palabra sobre palabra*. Seix Barral. Barcelona, 1986; pág. 310-311.
- 76 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.
- 77 *Ibidem*; pág. 10.
- 78 Prat, Ignacio. *Estudios sobre poesía contemporánea*. Taurus. Madrid, 1983; pág. 223.
- 79 González, A. "Poesía española..."; pág. 7.
- 80 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 11.
- 81 Barnatán, M.R. *Op. cit.*; pág. 15.

82 Vid. Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos. Madrid, 1958; pág. 538.

83 González, A. *Palabra...*; pág. 362.

84 Vid. Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa M^a. *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1985 (1^a edición de 1979); pág. 25.

85 Alonso, Dámaso. "Alusión y elusión en la poesía de Góngora" en *Estudios y ensayos gongorinos*. Gredos. Madrid, 1955; pág. 92.

86 *Ibidem*; pág. 108.

87 Alonso, Dámaso. "Góngora y la literatura contemporánea" en *Ibidem*; pág. 545.

88 *Ibidem*; pág. 545.

89 Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 328. Vid. Martínez Bonati, Félix. "Mensajes y literatura" en Garrido Gallardo, Miguel A. et al. *La crisis de la literariedad*. Taurus. Madrid, 1987; pág. 65 y ss.

90 Bousoño, Carlos. "Una época en sus personajes" en *Papeles de Son Armadans*, n^o 158 (mayo de 1969); pág. 168-172.

91 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.

92 Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 32-33.

93 García de la Concha, V. *Op. cit.*; pág. 16.

94 Munne, Antoni. "Función de la poesía, función de la crítica: Entrevista con Pere Gimferrer" en *El viejo topo*, n^o 26 (noviembre de 1978); pág. 43.

95 Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano" en *Revista de Occidente*, n^o 23 (abril de 1983); pág. 48.

96 Salinas, Pedro. "El cisne y el búho. Apuntes para la historia de la poesía modernista" en *Literatura española siglo XX*. Alianza. Madrid, 1983; pág. 60.

97 *Ibidem*; pág. 60.

98 *Ibidem*; pág. 65.

99 Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Alianza. Madrid, 1983; pág. 38.

100 Mortara Garavelli, B. *Op. cit.*; pág. 190-191.

- 101 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 34-37.
- 102 González, A. *Palabra...*; pág. 362.
- 103 *Ibidem*; pág. 363.
- 104 González, A. "Poesía española..."; pág. 5.
- 105 *Ibidem*; pág. 5.
- 106 *Ibidem*; pág. 5.
- 107 *Ibidem*; pág. 5-6.
- 108 *Ibidem*; pág. 6.
- 109 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.
- 110 González, A. "Poesía española..."; pág. 6.
- 111 *Ibidem*; pág. 6.
- 112 *Ibidem*; pág. 4.
- 113 *Ibidem*; pág. 4.
- 114 *Ibidem*; pág. 6.
- 115 *Ibidem*; pág. 6.
- 116 *Ibidem*; pág. 6.
- 117 *Ibidem*; pág. 4.
- 118 *Ibidem*; pág. 6.
- 119 *Ibidem*; pág. 7.
- 120 *Ibidem*; pág. 7.
- 121 *Ibidem*; pág. 7.
- 122 *Ibidem*; pág. 7.
- 123 *Ibidem*; pág. 7.
- 124 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.
- 125 *Ibidem*; pág. 10.
- 126 *Ibidem*; pág. 10.
- 127 *Ibidem*; pág. 10.

128 *Ibidem*; pág. 10.

129 Vid. Gimferrer, Pere. "Dos o tres cosas que yo sé de Jaime Gil de Biedma" en *El País (Libros)*, 4-VIII-1985; pág. 8.

130 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10.

131 Talens, Jenaro. "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970" en *Revista de Occidente*, nº 101 (octubre de 1989); pág. 121.

132 Prat, Ignacio. *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*. Editorial Don Quijote. Granada, 1982. Posteriormente fue recogido en *Estudios...*; pág. 206-210.

133 Prat, Ignacio. "La página negra. (Notas para el final de una década)" en *Poesía* nº 15 (verano de 1982); pág. 115-122. Posteriormente recogido en *Estudios...*; pág. 211-216.

134 *Ibidem*; pág. 115.

135 Prat, I. *Contra ti...*; pág. 6. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

136 Vid. Asensi Pérez, Manuel. *Op. cit.*; pág. 208-212.

137 Prat, I. "La página negra..."; pág. 115.

138 Ortega y Gasset, J. *En torno a Galileo...*; pág. 62-68.

139 Prat, I. "La página negra..."; pág. 116.

140 Vid. *Ibidem*; pág. 119.

141 *Ibidem*; pág. 119.

142 García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías...*; pág. 12.

143 Prat, I. "La página negra..."; pág. 118.

144 Gimferrer, P. "Algunas observaciones (1969)" en *Op. cit.*; pág. 51. Vid. Talens, Jenaro. "Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer" en *Insula*, nº 304 (marzo de 1972); pág. 15.

145 Prat, I. "La página negra..."; pág. 117.

146 Gimferrer, P. "Algunas observaciones (1969)" en *Op. cit.*; pág. 53.

147 Según declaraciones de Vicente Molina-Foix al autor en entrevista citada, Antonio Martínez Sarrión, el mismo Vicente Molina-Foix, su hermano José Antonio y algún otro joven poeta se reunieron con motivo de la muerte de André Bréton, acaecida el 28 de septiembre de 1966, para elaborar una serie de "cadáveres exquisitos" al modo surrealista. Lo que viene a indicar el fuerte influjo que el surrealismo tenía en algunos de estos autores.

148 Vid. Respuesta de Leopoldo M^a Panero a "Encuesta surrealismo" en *Insula* n^o 337 (diciembre de 1974); pág. 9. Marfil, Jorge A. "Antonio Martínez Sarrión. Un novísimo al pie de la letra" en *El viejo topo*, n^o 16 (enero de 1978); pág. 47. Pereda, Rosa María. "Postismo y surrealismo" en *Informaciones de las Artes y las Letras*, suplemento cultural de *Infomraciones*, 17-X-1974; pág. 4.

149 Prat, I. "La página negra..."; pág. 117.

150 Vid. Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos, I*. Taurus. Madrid, 1990; pág. 17-57.

151 Vid. Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Tusquets. Barcelona, 1970.

152 Prat, I. "La página negra..."; pág. 119.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA GENERACION
POETICA ESPAÑOLA DE 1968

JUAN JOSE LANZ RIVERA

TOMO III

1993

Capítulo VI:

**LA POESÍA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS POÉTICAS
ESPAÑOLAS PUBLICADAS ENTRE 1962 Y 1977**

INTRODUCCIÓN: LA POESÍA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS POÉTICAS
ESPAÑOLAS PUBLICADAS ENTRE 1962 y 1977

El estudio de las revistas poéticas va cobrando una importancia cada vez mayor en los ámbitos investigadores de la Literatura Española, aunque, bien es cierto, que el trabajo sobre diversas individualidades se suele imponer a la reconstrucción conjunta de una época a través de sus publicaciones periódicas. Para cualquier estudioso de la prensa literaria durante el período de la dictadura franquista el volumen de Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*¹, supone un punto de referencia ineludible y en muchos aspectos resulta un trabajo pionero para los que posteriormente hemos intentado seguir sus pasos. Sin embargo, no hay que dejar en el olvido trabajos precedentes, como el catálogo de revistas que José Luis Cano preparó en uno de los primeros números de *Insula*², o el catálogo *Medio siglo de publicaciones de poesía en España* que Rafael Santos Torroella realizó para el Primer Congreso de Poesía celebrado en Segovia en 1952. Tampoco deben caer en el olvido los trabajos que revistas como la barcelonesa *Alcor*, en 1954, o la levantina *Verbo*, en 1963, realizaron

con el propósito de lograr una catalogación de las publicaciones poéticas aparecidas. Pero, ningún trabajo sobre la prensa literaria adquiere un carácter de precedente importante con respecto al de Fanny Rubio a excepción del realizado por José García Nieto en 1964 para la revista *Poesía Española*³. En cambio, ninguno de estos trabajos me ha resultado útil, excepción hecha del libro de la profesora Rubio, a no ser por el desarrollo analítico y clasificatorio que llevaban a cabo del material objeto de estudio, pues todos ellos se detenían a las puertas del período que yo me he propuesto analizar.

Es evidente que el trabajo de Fanny Rubio había avanzado un tramo grande en el estudio de las revistas poéticas, para establecer, más allá de un mero catálogo clasificatorio, un análisis, si no exhaustivo, sí, al menos, acertado y orientador de la tendencia y evolución que desarrollaban las diversas revistas tratadas. La amplitud del período de estudio y el número ingente de las publicaciones que aparecen en esos años impidieron, quizá, llevar más allá la profundización sobre algunas de las revistas para analizar detenidamente sus aspectos más relevantes, la evolución de la poesía que se recoge en ellas y su adecuación a la evolución general de la poesía española, el desarrollo de sus diversas etapas, sus relaciones con otras revistas, etc. Consciente de que el libro de la profesora Rubio es el catálogo más completo y

el manual más manejable, preciso y orientativo para quien se intrinque por los caminos del estudio de las publicaciones poéticas de posguerra, he intentado en mi trabajo, por un lado, ceñirme a un período temporal más reducido que el que estudia Fanny Rubio, al período que discurre de 1962 a 1977; por otro lado, profundizar en el análisis de las revistas que he tratado, tan sólo aquellas que he considerado más significativas de esa época.

Creo que ambos aspectos merecen una serie de aclaraciones y puntualizaciones. En primer lugar, ¿por qué elegir el período que discurre entre 1962 y 1977? Parece que hay un consenso entre los críticos y estudiosos de la poesía contemporánea en situar alrededor de 1962 la fecha de un cambio definitivo en la evolución de la poesía de posguerra, con la crisis de la estética social-realista dominante hasta ese momento⁴. Por otro lado, a partir de 1962, y no antes, comienza a hacer su aparición en el panorama lírico nacional una nueva generación de poetas, aún muy jóvenes, que no conocieron directamente la guerra civil y que sienten las tendencias realistas de nuestra poesía de posguerra como una herencia, que asumen en unos casos o rechazan en otros, pero de la que no se sienten partícipes directos o iniciadores. Es decir, en 1962 coincide el agotamiento de una corriente estética que había dominado los años anteriores con la entrada en el panorama literario de una

nueva generación. A ello habría que unir diversos cambios políticos y económicos dentro del régimen franquista que parecían anunciar una leve apertura de la dictadura.

Por otro lado, si 1975 es una fecha que se impone como fin de período por razones evidentemente políticas, aunque no exclusivamente⁵, creo que resulta más ajustado estéticamente, y no desprovisto de significación histórica, alargar el límite del período que se inicia en 1962 hasta 1977. Para 1975 puede decirse que un estadio del discurso, no sólo en poesía sino también en narrativa y en teatro y, en general, en el ámbito cultural⁶, de la generación más joven entonces entra en crisis definitiva, una crisis que se había iniciado al menos dos años atrás⁷, pero que sólo se manifiesta en un cambio estético profundo a partir de 1977⁸, con una verdadera renovación. Por otro lado, 1976 es el año del *relevo generacional*, en el que la generación "juvenil", aquella formada por los nacidos entre 1939 y 1953, pasa a ser generación "ascendente" y da entrada a una nueva generación con la que tiene que convivir⁹.

Otra cuestión diferente es la selección de las revistas y el modo de estudiar cada una de ellas. Quiero advertir ya desde aquí que en ningún momento he pretendido hacer un estudio exhaustivo de todas las publicaciones periódicas que incluían colaboraciones poéticas. Nada más lejos de mi intención. En un listado aparte dejo constancia de las revistas poéticas

publicadas en el período 1962-1977, no todas, evidentemente, pues resultaría imposible, pero sí una buena parte de ellas. En mi trabajo he escogido tan sólo trece revistas poéticas que inician su publicación entre 1962 y 1977 e incluso el análisis de cada una de ellas ha sido muy diferente tanto en el espacio dedicado, como en los aspectos tratados. ¿Por qué estas trece revistas y no otras? En primer lugar, he querido que todas las revistas seleccionadas fueran órganos de expresión de la poesía más joven, de aquella que empieza a publicar precisamente a partir de 1962. En este sentido, me he ocupado de aquellos proyectos adscritos a los autores de la joven generación y, así, casi todas las revistas analizadas fueron dirigidas por poetas nacidos después de la guerra civil. Esto me ha llevado a excluir revistas como la salmantina *Alamo* o la gaditana *Bahía*, surgidas en el período que trato, cuyos directores, Juan Ruiz Peña y Manuel Fernández Mota, respectivamente, pertenecen a generaciones anteriores. Soy consciente de que la más joven generación se manifiesta habitualmente en estas revistas, pero creo que no lo hace con la misma libertad que en aquellas publicaciones que asumen como proyectos propios. Por otra parte, mi atención a las publicaciones poéticas surgidas entre 1962 y 1977 me ha hecho dejar aparte otras revistas que, aparecidas con anterioridad, continúan publicándose en estos años y a las que los jóvenes poetas pronto o tarde acaban accediendo. Algunos

casos, como el de *Insula*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Poesía española*, etc., podrían parecer una ausencia injustificable en este estudio, pero intentaré justificarla. En primer lugar, estos proyectos nacidos con anterioridad a 1962 no son sentidos como propios por la joven generación, que participa de ellos como "incorporados", pero no como "hacedores". Por otro lado, en general, estos medios, por la pátina del tiempo, tienen un cierto prestigio para los jóvenes autores, que sólo acceden a ellos cuando han logrado un reconocimiento a su obra, sea el del público, o sea el de algún "maestro", como en el caso de Vicente Aleixandre y la publicación en *Insula*. El mismo Aleixandre diferenciaba dos tipos de revistas poéticas, aquellas que tenían una pretensión antologizadora, es decir, aquellas que recogían la obra acabada de los autores, y aquellas que están más atentas al discurrir histórico, a dar noticia de la novedad¹⁰. Creo que en los poetas jóvenes se produce una actitud semejante ante las revistas: los jóvenes autores entregan a las revistas "consagradas", aquellas que les preceden, aquellas obras que tienen más acabadas, les entregan poemas con un carácter antológico sin voluntad de riesgo estético, mientras que en sus propios proyectos publican sus últimas producciones, sus obras más recientes y novedosas, en muchos casos las más arriesgadas y mejores.

Fanny Rubio diferenciaba entre revistas eclécticas y revistas de tendencia¹¹. Los proyectos juveniles que aparecen entre 1962 y 1977 nacen, al menos así lo expresan en sus editoriales, con una voluntad ecléctica, abiertos a todas las tendencias poéticas y a todas las producciones que muestren calidad, como se podrá leer una y otra vez. Pero, pese a su intención primera, pronto estas publicaciones dejan ver su adscripción a una determinada tendencia literaria que se formaliza en sus páginas y que hace excluir otras creaciones. Las revistas poéticas son como el tiempo que discurre entre el relámpago y el trueno, muestran un momento de cohesión grupal entre dos espacios de dispersión. Es decir, en las revistas poéticas confluyen una serie de poetas con voces y personalidades diversas que, en un momento dado, se aúnan, limando diferencias, bajo una misma bandera literaria, para, posteriormente y una vez maduras sus voces, dispersarse de nuevo. Muchas veces ocurre que esa dispersión no se produce en el momento preciso, que la revista poética sobrevive al proyecto que había aunado a sus creadores, y cae en una clara decadencia; la revista poética, que hasta entonces había sido una publicación de tendencia, se convierte en ese momento en una revista ecléctica, da cabida a otras voces distintas, epigonales en muchos casos, dispersadoras en otros. Pues bien, he intentado recoger aquellas revistas poéticas, por lo general de vida relativamente breve, que tienen como

virtud el condensar en unos pocos números una evolución notable de la poesía en general o el configurar una tendencia poética determinada en sus manifestaciones de mayor calidad.

Otro de los criterios que he seguido a la hora de seleccionar las revistas aquí tratadas ha sido el de escoger aquellas que exclusivamente o en su mayor parte se ocuparan de poesía, o, en su defecto, de poesía y crítica sobre poesía. Esto me ha llevado a excluir de mi estudio tanto aquellas revistas culturales que ocasionalmente publican la poesía, como aquellas otras que, ocupándose de cuestiones literarias, no dan cabida mayoritariamente a la escritura poética. Tan sólo una excepción he hecho, con la revista *Camp de l'arpa* que, editada por un poeta, director a su vez de una colección de poesía y de anteriores revistas poéticas, es una de las más emblemáticas revistas literarias surgidas al final del período que trato. Sin embargo, tanto la diversidad de materias literarias tratadas en ella como su larga vida, que se prolonga mucho más allá del período que me ocupa, han sido motivos suficientes como para ofrecer tan sólo unos ligeros apuntes sobre la poesía que se publica en sus páginas. Por otro lado, se han seleccionado exclusivamente revistas españolas publicadas en castellano.

El tratamiento que han recibido las distintas revistas creo que necesita también alguna aclaración. En

primer lugar, quiero dejar sentado que mi intención principal ha sido estudiar la poesía española a través de las revistas poéticas surgidas entre 1962 y 1977, y que todos los demás aspectos han sido supeditados a éste fundamental. A la hora de estudiar a los poetas españoles representados en cada una de las publicaciones, he querido situar sus colaboraciones dentro, en primer lugar, de la particular evolución de su obra, y, en segundo lugar, de la evolución general de la poesía española en ese momento histórico. Por otra parte, he intentado señalar las diversas tendencias que se manifiestan en cada una de las revistas así como la tendencia general a la que puede adscribirse la publicación, al mismo tiempo que he intentado apuntar los diversos estadios evolutivos tanto de la publicación como de la poesía española en general en cada uno de los momentos. Una de las ventajas que tiene el estudio de la evolución poética a través de las revistas es que permite ver, mejor que en los poemarios o en las antologías, el cambio que se opera en las modas momento a momento, en sus diversos estadios evolutivos; a través de ellas puede verse cómo nace un movimiento, una tendencia, cómo se consolida y cómo finalmente se disgrega en otras corrientes. Por otro lado, al ocuparme de los autores extranjeros que se traducen en las diversas publicaciones he intentado ver a qué motivos estéticos responden esas traducciones, cómo se ajustan a la evolución de la

revista en que aparecen y, en general, a la evolución de la poesía española.

Otro asunto es la extensión en el tratamiento de cada una de las revistas. Puede decirse, en general, que las revistas han sido estudiadas según su importancia y su significación dentro del panorama poético español del período que me ocupa. En este sentido, creo que cinco de ellas (*Claraboya*, *Artesa*, *Fablas*, *Trece de Nieve* y *La ilustración poética española e iberoamericana*) resultan fundamentales para el conocimiento de la poesía española entre 1962 y 1977. Las restantes publicaciones ilustran tendencias y momentos diversos y vienen a completar el panorama ofrecido por esas cinco. Es por eso por lo que me he ocupado en analizar más cuidadosamente las colaboraciones, la evolución, las relaciones, etc. de esas cinco publicaciones, frente al resto. Entre las ocho restantes, se ha dado más importancia a aquellas que representaban una tendencia o un movimiento no representado en las anteriores; es así como revistas aparentemente marginales o sin un peso específico relevante, como *Poesía 70*, *Aquelarre* o *Marejada*, han sido tratadas más extensamente que otras, como *La trinchera* o *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera*, que pueden adscribirse a una tendencia representada por *Claraboya*.

Una de las mayores dificultades con que se enfrenta el investigador que trabaja sobre publicaciones

periódicas suele ser el de la ausencia en las hemerotecas de colecciones completas de las revistas que quiere estudiar. En mi caso, de un modo o de otro, he podido soslayar este problema y he conseguido, así, estudiar en casi la totalidad de las revistas que comento colecciones completas. Esto no hubiera sido posible, no obstante, sin la amable colaboración de muchos de los directores de dichas revistas, que me han facilitado ejemplares inencontrables y que en otras ocasiones han llamado mi atención sobre diversos aspectos de sus publicaciones que no había percibido.

Aunque mi estudio ha tratado de ceñirse exclusivamente a la poesía publicada en las revistas que he tratado, en algunos casos he tenido que ampliar estos márgenes para estudiar las relaciones entre diversas revistas, o entre revistas y colecciones de poesía. Sin quebrantar los límites en estos contados casos mi trabajo habría quedado notablemente incompleto.

En 1979, Guillermo Carnero se quejaba de la dispersión poética de su generación y la acusaba, entre otros motivos, a la ausencia de una revista común que fuera portavoz del grupo: "Ha faltado también el vehículo de comunicación y de contacto que hubiera podido ser una revista"¹². Creo que, en cierto modo, este estudio viene a poner en duda la radical afirmación del profesor Carnero, aunque pueda resultar relativamente válida para el grupo poético de los novísimos. Lo que sí puede

afirmarse es que en el período que estudio las revistas poéticas empiezan a perder su papel como órganos únicos de difusión de la nueva poesía, papel que comienzan a desempeñar las antologías poéticas que van apareciendo regularmente durante estos años¹³. Este hecho resulta importante para la historiografía literaria, por cuanto parece señalar el fin de una larga época, iniciada quizá con el siglo, en la que la publicación poética periódica resultaba el órgano de lanzamiento y difusión de un determinado grupo literario. En muchos casos, desde 1962, parece que se ha invertido esta tendencia y la revista poética se ha transformado en el órgano de apoyo a otros proyectos literarios conjuntos (colecciones de poesía, antologías, etc.) o en el modo de consolidación de grupos lanzados y difundidos desde otros proyectos. En este sentido, la segunda época de *La trinchera* o *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera* adelantan una evolución en este proceso que años más tarde confirmará *La ilustración poética española e iberoamericana* o posteriormente revistas como *La moneda de hierro* o la sevillana *Renacimiento*.

El estudio de las revistas revela dos etapas dentro de este período, agrupando a diversas revistas:

1ª) 1962-1969. La crisis de la estética social comienza a manifestarse en diversas publicaciones en una cierta desorientación surgida del carácter epigonal que caracteriza una parte importante de la producción

publicada en ellas. Entre 1962 y 1965, revistas como *Claraboya*, *La trinchera* o *Problemática-63* se debaten entre la continuación epigonal de la estética social decadente o la búsqueda de caminos para una profunda renovación formal de la poesía. A partir de 1965, se inician nuevas etapas en estas revistas: *Claraboya* apuesta decididamente por una renovación formal de la poesía sin olvidar los contenidos de protesta; *Problemática-63* inicia en 1965 su aproximación a los movimientos vanguardistas nacidos tras la II Guerra Mundial al mismo tiempo que comienza su proyección nacional e internacional; *La trinchera* inicia una segunda etapa, en 1966, en Barcelona, que se continuará en *Si la píldora...*, con una voluntad de renovar formalmente la expresión lírica sin olvidar la referencia a la realidad circundante. El bienio 1968-1969 señala el fin de la mayor parte de estos proyectos que habían promovido una renovación activa de la poesía principalmente a partir de 1965: *Claraboya* es clausurada en 1968; la muerte de Julio Campal ese mismo año pone fin a las actividades, ya en decadencia desde 1965, del grupo de *Problemática-63*; *La trinchera* había desaparecido definitivamente en 1966 y su heredera, *Si la píldora...*, se publicará por última vez en enero de 1969. Tan sólo una revista, *Poesía 70*, iniciada en ese periodo continúa su vida durante 1969.

2ª) 1969-1977. En los últimos meses de 1969 comienzan a publicarse dos revistas importantes de poesía: *Artesa y Fables*. Con ellas se inicia un nuevo período en las revistas poéticas españolas, conscientes ya de la renovación completa del panorama literario que se ha llevado a cabo en los últimos años. En ellas apenas si aparecen ya vestigios de las estéticas dominantes durante la posguerra y que aún encontraban sus ecos en las publicaciones anteriores. En estas revistas se manifiesta la pluralidad de tendencias poéticas que la renovación anterior había promovido. Durante 1970 se publica en Madrid *Aquelarre* que indica otros posibles caminos para la joven poesía. La publicación en 1970 de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*¹⁴ y el revuelo que dicha antología produjo afectó directamente al ámbito literario y especialmente a las revistas poéticas. La antología de Castellet vino, en cierto modo, a reducir la pluralidad de tendencias alcanzada en la joven poesía en los años inmediatamente anteriores a unas pocas líneas poéticas allí representadas. En todo caso, el eco de la antología de Castellet, y el domino de la estética allí enarbolada, empieza a dejarse sentir en las revistas que se inician en torno a esos años. En torno a 1972-1973 el surgimiento de una serie de revistas nuevas marca el inicio de un nuevo período en el panorama de las publicaciones poéticas. La aparición a finales de 1971 de *Trece de Nieve*, refleja un cierto eco de la estética

novísima, y lo mismo puede decirse de *Marejada* (1972) o *Antorcha de Paja*, iniciada en 1973, que señalan ya claramente, al igual que *Camp de l'arpa*, el inicio de la crisis que la estética novísima comenzaba a sufrir en sus manifestaciones epigonales. La aparición de *La ilustración poética española e iberoamericana* en 1974 marca ya la evolución de la estética novísima hacia líneas poéticas más personales, en una transformación del panorama lírico español en un primer momento a partir de 1975 y finalmente desde 1977.

Algunas de las revistas iniciadas en este período continúan su camino más allá de los límites de estudio propuestos. En todos los casos en que la mayor parte de la vida de la publicación se había desarrollado antes de 1977 he seguido su existencia hasta su desaparición; tan sólo en el caso de *Camp de l'arpa*, cuya principal existencia discurre más allá de 1977, me he detenido en esa fecha. He dividido mi estudio en dos partes ordenadas cronológicamente: en la primera, reúno las cinco revistas que considero fundamentales en el panorama poético de este período; en la segunda parte, incluyo las ocho revistas restantes. La ordenación cronológica de las publicaciones tiene su ventaja, poder observar la evolución poética paulatinamente, pero también sus inconvenientes, el principal de los cuales es que unas publicaciones se solapan con otras, coinciden en el tiempo y discurren paralelas durante un determinado período. Esto conlleva

que en algunos momentos se hable en diferentes lugares del mismo espacio temporal y se repitan algunos conceptos e incluso algunas interpretaciones y visiones panorámicas.

Creo que el estudio en profundidad de las revistas poéticas de un determinado período ilumina, desde una perspectiva distinta y en muchos casos más pegada a la realidad de los hechos, el conocimiento de la evolución poética en dicho segmento temporal, con un ajuste cronológico mayor del que pueden otorgar los poemarios o las antologías. Espero que las páginas que siguen hayan servido a este propósito.

Notas al texto

1 Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976.

2 Cano, José Luis. "Revistas de poesía, 1939-1946" en *Insula*, n.º 11 (noviembre de 1946).

3 "Número extraordinario dedicado a las revistas de poesía" en *Poesía Española*, n.º 140-141 (agosto-septiembre de 1964).

4 Castellet, José M.ª. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 17. García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*. Monografías de Los Cuadernos del Norte. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13. Jiménez, José Olivio. "Diez años de poesía española: 1960-1970" en *Diez años de poesía española: 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 19. "Poética de una nueva promoción lírica. En torno a *Poesía última* (1963) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)" en *Ibidem*; pág. 110. Rubio, Fanny. "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 361-362 (1980); pág. 212-213. Buckley, Ramón. "Del realismo social al realismo dialéctico" en *Insula*, n.º 326 (enero de 1974); pág. 1 y 4. Bousoño, Carlos. "Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea" en *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976; vol. II, pág. 398-399 y 421-422.

5 Rubio, F. *Las revistas...*; pág. 7-8.

6 Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1984; vol. 6/2, pág. 46-49.

7 Villena, Luis Antonio. "Lapitas y centauros. Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década" en *Químera*, n.º 12 (octubre de 1981); pág. 15-16. Villena, Luis Antonio. "Enlaces de vanguardia y tradición. Una aproximación a la estética novísima" en *El estado...*; pág. 35.

8 Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 11.

9 Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa Calpe. Madrid, 1975; pág. 183.

10 Aleixandre, Vicente. "Presentación" en *Ambito*, nº 2 (1951).

11 Rubio, F. *Las revistas...*; pág. 24.

12 Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa M^a (ed.). *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1985 (4^a ed.); pág. 308.

13 Vid. Talens, Jenaro. "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970" en *Revista de Occidente*, nº 101 (octubre de 1989); pág. 107-127.

14 Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970.

I

CLARABOYA

CLARABOYA

Introducción

Con fecha de septiembre-octubre de 1963 aparecía en el mercado literario español una nueva revista de poesía con el título de *Claraboya*, con sede en la ciudad de León, que casi veinte años atrás había dado a la luz otra revista de poesía que había revolucionado el mundo literario de la primera posguerra: *Espadaña*. Como director y responsable de la nueva publicación aparecía Bernardino M. (Martínez) Hernando, que sólo figuraría como tal en los dos primeros números de *Claraboya*, puesto que su labor profesional como Profesor de Literatura Elemental le hizo abandonar tal responsabilidad en la nueva revista¹. A partir del tercer número, primero que se publicaría en 1964, y hasta el final de la publicación, la revista aparecería regida por un "Consejo de redacción", que era el que realmente la había dirigido desde el primer número, formado por Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas, todos ellos estudiantes universitarios, de origen leonés y con una edad de veintiún años. La "Dirección artística" de la

revista estaba a cargo de Javier Carvajal, José Antonio Díez e Higinio del Valle, y la "Administración" la llevaban Publio Lorenzana y Enrique Vázquez, quienes también colaborarían en la revista; por último, la "Edición" estaba a cargo de Gabriel Martínez Hernando. La impresión de la nueva publicación se llevaba a cabo en las prensas de la Diputación Provincial de León y a expensas de dicha entidad.

En cuanto al formato de la revista, dos fueron los que tuvo. Durante los doce primeros números, hasta 1967, las medidas de *Claraboya* fueron 27 cm. x 20 cm. con un número de páginas en torno a las cincuenta, que, a partir de la quinta entrega, no sobrepasaría las treinta y cinco. Del número trece al diecinueve, los publicados en 1967 y 1968, las medidas de la revista serán 21,5 cm. x 21,5 cm., en un formato que "se hace más funcional"² y el número de páginas oscilará entre las cuarenta y las cincuenta. El precio inicial de la nueva revista fue de veinte pesetas por número. Del mismo modo que varía el formato de la revista, también variarán sus portadas. Los siete primeros números llevarán en la cubierta un dibujo, a mitad de camino entre lo figurativo y lo abstracto, de un rostro de hombre demacrado; del número ocho al doce este dibujo se sustituye por la repetición compuesta "en caja" del subtítulo, en este período, de *Claraboya*: "Revista de poesía, teoría poética y crítica". El cambio al nuevo formato en el número trece trae un nuevo cambio

en la ilustración de cubierta, ocupada ahora por la reproducción del Calendario Románico Leonés, de la Catedral de León.

Como he apuntado, *Claraboya* cambia a lo largo de sus cinco años de vida varias veces su subtítulo. Mientras que en las siete primeras entregas sólo aparece el nombre de la revista, a partir del número ocho junto a este nombre aparece el subtítulo "Revista de poesía, teoría y crítica", que sólo venía a hacer más explícito el verdadero contenido que la revista había tenido hasta ese momento y seguiría teniendo. A partir del número trece desaparece tal subtítulo, que se imprimirá de nuevo en el número diecinueve y final, transformado en "Poesía y Crítica", pero aludiendo también a la diversidad del contenido de la revista.

Habría que preguntarse, por otra parte, por el sentido del nombre de la revista: *Claraboya*. Al menos tres interpretaciones se me ocurren, a falta de un sentido explícito que los miembros del grupo nunca manifiestan, que apuntan sin embargo sentidos, si no opuestos, al menos sí distintos. En primer lugar, cabría una interpretación en un sentido político o semi-político, en el que *Claraboya* sería una ventana abierta, dentro del sistema político de la dictadura, hacia la libertad democrática. En esta primera interpretación creo que el título de la revista podría enlazarse con el de una obra de teatro muy significativa en el panorama

dramático de los años sesenta, que aparecería cuatro años más tarde que el primer número de *Claraboya: El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo. En esta explicación, el nombre de la revista podría vincularse, ahora de un modo desesperanzado, con el poema "No amanece", de José Antonio Llamas, publicado en el número dieciocho de la revista, y cuya interpretación política, según Luis Mateo Díez³, sería uno de los motivos de desaparición de *Claraboya*:

No amanece.
Pasan los días y no amanece.
Pasan las nubes sobre el mar
y no amanece.
Dijeron que el mundo caminaba hacia una luz,
que todo estaba
en su sitio.
(...)
Y no amanece,
Despertamos con los puños cerrados
vamos bajando la voz cada vez más
cada vez más⁴.

Sin embargo, no creo que esta interpretación semi-política o social del título de la revista sea la más acertada dado el estadio ideológico en que, en 1963, se encontraban sus responsables, en absoluto politizados entonces, y su procedencia de círculos educacionales religiosos⁵. Otra posible interpretación del título de la revista lo enlazaría con un sentido romántico o semi-romántico de la actividad poética. En esta explicación, *Claraboya* sería la ventana por la que penetra la luz de la inspiración, la luz de la poesía, que ilumina a sus autores. Este sentido creo que está más acorde con el

primer espíritu de sus autores al fundar la revista. Aunque es posible que la verdadera interpretación del nombre de la revista surja de la conjunción de ambos sentidos. En un primer momento, el nombre de *Claraboya* se referiría a esa actitud semi-romántica ante la poesía (no se olvide que sus fundadores tenían veintiún años) que he señalado; a medida que, en una maduración poética, los responsables de la revista se fueron desprendiendo de tal concepción, el nombre de *Claraboya* iría apareciendo con una serie de reminiscencias sociales y políticas con las que los redactores de la publicación se sentían más o menos identificados. Aún podría señalarse una tercera interpretación, muy ligada a la segunda que he señalado. Según esta interpretación, *Claraboya* sería la ventana abierta a una nueva poesía que vendría a superar las dos tendencias que, según el editorial del primer número, oprimían la poesía española a comienzos de los años sesenta:

De la postguerra para acá, aparecieron dos tendencias hasta hoy mismo vigentes. De un lado el poeta social. De otro, el intimista. Todo esto de poetas sociales e intimistas, acogidos a uno u otro partido, nada a dado a ganar a nuestra literatura. (...) Y si se hace en España una poesía honda, la hacen precisamente tres o cuatro cuya edad no alcanza los treinta años (nº1, pág. 5).

Este iba a ser el "caballo de batalla" de *Claraboya* durante toda su primera etapa de existencia hasta 1965: la superación de las dos tendencias poéticas opuestas que habían dominado la poesía de la primera posguerra.

Pero, ¿qué es lo que hizo nacer una revista como *Claraboya*? ¿Cuál es el germen de su nacimiento? Parece que el origen de la revista es la amistad entre los cuatro miembros que formarían el consejo de redacción y la inquietud literaria de éstos, tal como lo afirma José Angel Lubina, seudónimo de Agustín Delgado⁶, en el editorial del número trece:

Como revista es el fruto de una amistad nacida de una inquietud colectiva. En el ámbito provinciano español de los años sesenta, con sus inhibiciones, con sistemas culturales cerrados, con pontífices preestablecidos, unos cuantos amigos se reúnen comentando lo que cada uno recoge en sus respectivas Universidades (nº 13, pág.6).

Así parecen confirmarlo también José Antonio Llamas y Luis Mateo Díez⁷.

Claraboya aparece por primera vez con el comienzo del curso académico de 1963 y con una tirada media de trescientos cincuenta ejemplares. Pero, ¿cuáles son los propósitos de este grupo de amigos al iniciar la publicación? El editorial del primer número comienza con una serie de preguntas que presidirán las intenciones de la revista en esta primera etapa:

Qué poesía hace falta hoy? Qué poesía no hace falta? Es que la poesía le ha hecho falta alguna vez a una determinada época? Para qué? Para evadirse de los crímenes cometidos y cantar la belleza de la flor en primavera? Para abrir camino en el corazón de un sistema injusto y proclamar en verso el panfleto? O no será más bien que todo eso en vez de poesía sea aberración? (nº1, pág. 5)

A pesar de las preguntas, *Claraboya* apuntaba ya claramente su propósito en este primer editorial. Como ya señalé, existía una clara voluntad de superar las dos tendencias, social e intimista, predominantes desde la primera posguerra en la poesía española y los miembros de *Claraboya* pretendían conseguirlo a través de una síntesis superadora que aunara lo positivo de cada una de las dos tendencias y despojara a cada una de ellas de sus ropajes retóricos. De esta manera, de la tendencia social los "claraboyos", como les gustaba llamarse, tomarían la vinculación de poesía e historia:

Si pasamos la vista por la historia de nuestra lírica, veremos que precisamente quien mejor logró obtener un timbre personal, abierto y eterno fue quien mejor vivió la historia, pero quien la vivió efectivamente, dejando brotar lo que ella le traía y lo que le negaba. Hoy, en España, la historia no se vive, se inventa. Y claro, la poesía española, más que vivida es inventada, es decir, falsa (nº1, pág. 5).

Por otro lado, de la tendencia más intimista tomarán algo que ésta compartía desde los años cincuenta, y quizá antes, con la poesía social: la voluntad de un canto sincero y humano: "Aquí, únicamente intentamos recoger todo aquello que sea sincero, que tenga a lo menos una brizna de humanidad" (nº 1, pág. 6). Ahora bien, en honor a la verdad hay que decir que muchas veces, sobre todo en los primeros números de la revista, esta voluntad de sinceridad y de humanidad dio cabida a un tipo de poesía de tono neo-romántico; y así, tras el editorial de corte

tan radical, podían leerse los "Tres madrigales exaltados" de Angel Fierro, en que, como he apuntado, el tono sincero y humano tomaba tintes de neo-romanticismo un tanto trasnochado:

Yo nací triste. Mi tristeza espanta
las caricias y pájaros del río.
Tengo los ojos del color del frío.
Nadie hacia mí su corazón levanta.

He querido morir, pero era tanta
la dicha de la muerte que yo ansío,
que, al llamarla, la voz, la voz, Dios mío,
de júbilo me ardía en la garganta.

Y aún camino. Tu amor aún me sostiene
como al árbol el sol de la mañana;
y como el árbol mi esperanza tiene

seca la flor, pero feroz la rama;
y como el árbol del invierno viene
a mí, tal vez, tu primavera y llama (nº 1, pág.
7).

No, no resultaba falsa la acusación de intimismo que Dámaso Santos lanzaba contra la mayoría de los veros recogidos en aquella primera entrega: "Los versos son dulce o conturbadamente intimistas"⁸. Por mucho que Agustín Delgado se quejara en su "Diálogo con Dámaso Santos"(nº 2, pág. 23-25), los versos del primer número de *Claraboya* rezumaban un intimismo y un neo-romanticismo que contrastaba radicalmente con los propósitos expresados en el editorial. Pero, por otra parte, tampoco era voluntad de *Claraboya* formar escuela, tal como se declara en el citado editorial: "Esta revista no sale con intenciones de implantar ningún sistema" (pág. 6).

Por último, para concluir esta introducción, quisiera señalar que sería absurdo pretender que el pensamiento y la producción poética de los autores de *Claraboya* se mantuvo homogénea a lo largo de los cinco años de vida de la revista. En esos cinco años pueden establecerse, al menos, tres etapas distintas de evolución, como más adelante detallaré: la primera etapa ocuparía los seis primeros números, es decir, el primer año de vida de la revista, con una periodicidad exactamente bimensual; del número siete al número doce, publicados entre 1965 y 1966, discurre un nuevo período para la revista; la tercera y última etapa se inicia con el número trece y transcurre, con una periodicidad de salida de nuevo bimensual, entre 1967 y 1968, año este último en que sólo aparece un número, el diecinueve, con el que la revista concluye. Por otra parte, la actividad colectiva del "equipo *Claraboya*", como ellos se gustaban llamar, no concluye con la revista en 1968, sino que tres años más tarde, en 1971, publicarán en la colección *El Bardo* una antología colectiva, con un cuerpo teórico a modo de prólogo, en la que iban incluidos poemas de Agustín Delgado, Angel Fierro, Luis Mateo Díez y José Antonio Llamas, con el título de *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*⁹. En 1975, dos de los miembros de *Claraboya* (Agustín Delgado y Luis Mateo Díez), junto a otro escritor de formación leonesa, José María Merino, publicaban una antología de tono satírico con el título

de Parnasillo provincial de poetas apócrifos que recopilan y dan a la imprenta los también poetas provinciales Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino¹⁰. Ambas publicaciones, aunque vinculadas con la revista, deben considerarse como apéndices aparte, pues el tiempo transcurrido entre el fin de la publicación de *Claraboya* y la salida a la luz de las otras dos obras impone una distancia en las reflexiones de éstas que en el primer caso se manifiesta mediante una radicalización de una polémica con la tendencia novísima, polémica que apenas si puede entereverse en la revista, y en el segundo caso como una ironización sarcástica frente a dicha polémica, ironización que lleva a imitar los modos de hacer de la tendencia novísima, para así negarlos.

El enlace de *Claraboya* con *Espadaña*

Surgidas en el mismo ámbito literario leonés, aunque con una diferencia de casi veinte años, es evidente que puede establecerse una serie de relaciones entre *Claraboya* y *Espadaña*, tal como señala Fanny Rubio al titular el capítulo que dedica a la revista de Delgado, Mateo Díez, Fierro y Llamas: *Los hijos de Espadaña: Claraboya*¹¹. Sin embargo, estas relaciones resultan menos directas de lo que parece apuntar la citada estudiosa al

señalar una vinculación de filiación. Evidentemente, el tiempo transcurrido desde el nacimiento de *Espadaña*, mediados los años cuarenta, había cambiado radicalmente el entorno social y nacional en el que los jóvenes poetas leoneses se movían; así lo señala José Antonio Llamas:

Nosotros creíamos realmente que lo que habían hecho los de *Espadaña* en ese momento de la historia de España, en que estábamos haciendo los "planes de desarrollo", no es que se hubiera quedado antiguo ni que se hubiera agotado, sino que no era lo nuestro, que no era nuestra propia voz, había sido la voz de otros señores, que lo habían hecho maravillosamente, pero nuestra voz tenía que ser diferente¹².

Y esta distancia de tiempos históricos conllevaba una distancia generacional, una diferencia de generaciones radical, como señalaba en "Diálogo con Dámaso Santos" Agustín Delgado: "En primer término a *Espadaña* no nos une otra cosa que una tradición poética. La edad de sus protagonistas, poetas se entiende, es ahora de cincuenta años. La media nuestra de 22" (nº 3, pág. 23). No es extraño que, a la vista de estas diferencias, Dámaso Santos exclamara: "Todos nos acordamos de *Espadaña*: Crémer, Nora, G. Lama, Anglada... No se acuerda, sin embargo, *Claraboya*, la nueva revista de poesía de León"¹³.

No obstante esta distancia lógica, consecuencia de la distancia temporal (los veinte años que separan a *Espadaña* de *Claraboya*), creo que puede señalarse una serie, si no de coincidencias, sí de puntos de enlace entre las dos publicaciones en diversos niveles que crean

un complejo haz de relaciones: en primer lugar, puede señalarse una serie de relaciones en un plano personal, entre los miembros de *Claraboya* y, principalmente, don Antonio G. de Lama, por parte de *Espadaña*; en segundo lugar, pueden apuntarse unos cuantos rasgos comunes en el plano de estructuración material de la revista; por último, puede señalarse una serie de coincidencias de contenido, ideológicas, en el nivel teórico-poético.

Ausente Eugenio de Nora de España desde muchos años atrás por su labor académica, Victoriano Crémer y el padre Antonio G. de Lama eran el único enlace con el cuerpo directivo de la revista *Espadaña* que el joven grupo de amigos de *Claraboya* tenía en León. Así pues, mientras que el padre De Lama representaba para los jóvenes poetas la figura del teórico de la vieja *Espadaña*, Crémer era, a falta de Nora, el poeta de aquella publicación. A ellos se acercaron los jóvenes poetas de *Claraboya*, antes de fundar su revista, obteniendo, como se verá, muy diversa respuesta. La relación con Victoriano Crémer la explica detalladamente José Antonio Llamas:

Yo nunca lo he dicho en público ni en privado, pero antes de que saliera el primer número de *Claraboya*, yo personalmente, que tenía una novia al lado de la casa de Victoriano Crémer y que lo conocía perfectamente (...), fui a verlo, le dije que íbamos a hacer la revista, y no le interesó para nada el proyecto, sin ninguna explicación y sin nada. A partir de ese momento, no hubo jamás ningún contacto. Nosotros notábamos el rechazo, no explícito, porque él nunca criticó a *Claraboya*, que yo sepa nunca dijo nada en contra, pero había un

rechazo, una separación, una distancia y un puente que él quiso romper voluntariamente¹⁴.

Al mismo rechazo de Crémer hacia el grupo de *Claraboya* parece aludir, de modo más críptico, Agustín Delgado en las siguientes palabras de su "Diálogo con Dámaso Santos": "De *Espadaña* tenemos a su Director, don Antonio G. de Lama, a su alentador y maestro, cosa que algunos de sus miembros parecen olvidar" (nº 3, pág. 23).

Ahora bien, si Crémer no prestó ninguna atención al grupo de veinteañeros que se le acercó con el propósito de fundar una revista, el apoyo de Antonio G. de Lama sirvió de aliento a los jóvenes poetas para fundar *Claraboya*. La labor del director de *Espadaña* con el grupo de jóvenes poetas era la del guía teórico a cuya opinión los "claraboyos" sometían todos sus poemas en una primera etapa; así lo testimonia Agustín Delgado: "El ha sido nuestro guía también en lo que a aprendizaje literario se refiere" (nº 3, pág. 23). Y, en un tono menos solemne, coincide con Delgado en señalar esta labor de guía de De Lama, José Antonio Llamas:

Con don Antonio de Lama nosotros andábamos como perritos detrás, pidiéndole a ver cómo nos podía explicar y a ver qué orientación nos podía dar. Y él, en lo que buenamente podía, nos lo hacía¹⁵.

Tras los años de *Espadaña* y su tormentoso fin, De Lama no tenía ya ni la consideración ni el respeto entre sus compañeros de seminario que en los primeros años cuarenta había tenido; a esto, únase su diferencia de edad con los

jóvenes de *Claraboya* y se comprenderá, a pesar de la ayuda que les prestó a la hora de fundar la revista, su falta de ánimo para implicarse más directamente en ella.

Sin embargo, los intentos del grupo de *Claraboya* por atraerse la atención, el respeto y el respaldo del viejo maestro fueron reiterados, aunque no llegaron a conseguir su propósito fundamental: que el director de *Espadaña* escribiera una sección fija de teoría poética en *Claraboya*. Agustín Delgado anunciaba esta sección desde el número 3 de la revista: "Y en la revista llevará a su cargo una sección de teoría del poema y crítica" (nº 3, pág. 23). Pero De Lama no llevó nunca a cabo dicho apartado y tan sólo llegó a firmar una crítica, "Antonio Pereira, poeta", en el nº 6 (julio-agosto de 1964), crítica, por otra parte, a un poeta mayor en edad y en madurez estética que los miembros del consejo de redacción de *Claraboya* y que, por lo tanto, no suponía, como los jóvenes poetas pretendieron, un respaldo decidido a su actividad creativa. Si el grupo de Delgado pretendió implicar a De Lama en su revista para lograr un respaldo y un escudo ante la crítica, su fracaso resultó completo.

Como he dicho, varios fueron los intentos de involucrar al padre De Lama en la elaboración de *Claraboya*, como el de comprometerle por escrito en la elaboración de una sección teórica. Ahora señalaré otros dos. A mitad de camino entre el homenaje sincero y la

voluntad de implicar al viejo teórico en la nueva publicación, se encuentra el poema que Agustín Delgado le dedica en la segunda entrega de la revista; en él, junto al tono desgarrado, trata de recuperar el carácter combativo de *Espadaña*:

Levantémonos pronto del pupitre
de las viejas escuelas, y en la mano
cerremos, como el puño, nueva ira.
Somos jóvenes. Somos, ay, atletas (nº 2, pág.
15).

Aparte de la crítica del libro de Antonio Pereira, De Lama colaborará con el equipo de *Claraboya* como presidente del jurado del Primer (y único) Premio de Poesía *Claraboya*, que se falló el domingo 4 de octubre de 1964 y que fue concedido a *Así en la tierra como en el sueño*, de Mercedes Saorí, tal y como se da la noticia en el nº 6¹⁶. Más allá de estas escasas colaboraciones, De Lama no quiso comprometerse por escrito con el joven grupo redactor de *Claraboya* y sólo lo hizo, y de manera muy leve, cuando la revista llevaba apareciendo un año.

Por otro lado, como he señalado, puede apuntarse una serie de similitudes entre *Espadaña* y *Claraboya* en un nivel que pudiera denominarse de estructuración de la revista. Tanto *Espadaña*, que lleva como subtítulo "Revista de poesía y crítica", como *Claraboya*, que en diversas etapas de su historia llevará un subtítulo semejante, son dos publicaciones que no sólo se ocupan de presentar un material poético en sus páginas, sino que,

desde ellas, también teorizan sobre la poesía. En este sentido, en ambas revistas la teorización se desarrollará en tres niveles distintos. En primer lugar, se teorizará en un nivel de máxima generalización sobre el ser de la poesía, sobre qué significa la escritura poética y qué papel desempeña en la sociedad. Este nivel de teorización se encuentra, por ejemplo, en la serie de artículos que el padre Eutimio Martino escribe en la sección "Situación de la poesía" (nº 2, 3, 4 y 5) o en artículos como "La condición humana del poeta" (nº 1) de Agustín Delgado o las "Dos notas sobre sinceridad poética" que abren el número 2 de *Claraboya*. En *Espadaña*, este nivel de teorización está representado, en general, por diversos artículos del padre De Lama como "¿Qué es poesía?", en el nº 1 de *Espadaña*, "Poesía: impopularidad", en el nº 8, o "Poesía y palabra", en el nº 36, por citar unos ejemplos. Un segundo nivel de teorización se ocupará en ambas revistas de establecer una panorámica general de la poesía española de cada momento. Es lo que hace el padre De Lama, por ejemplo, en su artículo, publicado en la revista *Cisneros*, "Si Garcilaso volviera" o en el panorama de la poesía española que traza en el nº 9 de *Espadaña* con el título de "La poesía actual". Del mismo modo, *Claraboya* establecerá diversos panoramas generales de la poesía española de su momento en sus editoriales, como el que apunta apresuradamente en el nº 1, o el que se realiza en el nº 5, en el 8, en el 12 o en el nº 15.

Es curioso señalar que tanto *Claraboya* como *Espadaña*, al realizar sus panoramas sobre la poesía de posguerra, apuntarán la existencia de dos tendencias predominantes. Así, como se vio, el primer editorial de *Claraboya* señalaba:

De la postguerra para acá, aparecieron dos tendencias hasta hoy mismo vigentes. De un lado el poeta social. De otro, el intimista. Todo esto de poetas sociales e intimistas, acogidos a uno u otro partido, nada a dado a ganar a nuestra literatura (nº 1, pág. 5).

Una visión semejante de la poesía de la primera posguerra era la que apuntaba el padre De Lama desde las páginas de *Espadaña* casi veinte años antes:

En general, la predilección por las formas prietas del verso tradicional, marca un concepto o un sentido de la poesía que podríamos llamar formalista si la palabra no se tomara en sentido demasiado literal. Por el contrario, el uso del verso libre señala un intento de poesía honda, de fondo, que llamaríamos material, dando al vocablo una significación estricta¹⁷.

Y aún resultaba más claro en su expresión de dos tendencias poéticas confrontadas unos meses antes en su manifiesto "Si Garcilaso volviera", publicado en la revista *Cisneros*:

Dos líneas aparecían ya entonces, rectas y definidas, tiradas al porvenir: una que pudiéramos llamar romántica (por llamarla de algún modo), que era la salida natural del superrealismo. Podía verse mantenida, después del libro *Sobre los ángeles*, por Vicente Aleixandre o Luis Cernuda. La otra, clasicista (por llamarla de alguna manera), de entronque tradicional (Garcilaso, Góngora), podía observarse en algunos versos de Jorge Guillén y,

sobre todo, de Gerardo Diego: pudor, asepsia emocional, cuidado exquisito de una forma selectísima, retorno a la estrofa y a las sílabas contadas¹⁸.

Aún podría señalarse un tercer nivel de teorización, aquél más inmediato a la realidad literaria, que se ocupa de la crítica de los libros de poesía que van apareciendo en el mercado. De este nivel de teorización se ocupaba en la primera etapa de *España* el padre De Lama dentro de la sección *Poesía y Verdad* con artículos como "La nueva poesía de Dámaso Alonso" (nº 2), "Sombra del paraíso" (nº 3), "La poesía de Victoriano Crémer" (nº 4), "La poesía de Gerardo Diego" (nº 5), "La poesía religiosa" (nº 8), etc. Este tipo de teorización crítica irá cobrando cada vez más importancia en *Claraboya*, encargándose principalmente de él Agustín Delgado, ya con su nombre o bajo el seudónimo de José Angel Lubina. De este modo aparecerán en *Claraboya* comentarios de la antología *Poesía última* (nº 3); de *Las piedras*, de Félix Grande (nº 4); de *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro (nº 5); de *Desolación de la Quimera*, de Luis Cernuda (nº 7); etc.

A mitad de camino entre la teorización, la crítica y la polémica se encuentra una serie de artículos, de los que, expresamente o no, es autor Agustín Delgado, como el citado "Diálogo con Dámaso Santos" (nº 3) o la sección "Por amor al arte", que aparecerá en el nº 5, por citar unos ejemplos, que puede enlazarse con una serie de artículos, debidos en su mayor parte a la pluma de Eugenio de Nora, aparecidos en *España* como "El

panfilismo en el arte" (nº 2) o aquel polémico "De la influencia del azúcar en la joven poesía" (nº 3) o "Los leones y los micos" (nº 22). En cierto modo, puede establecerse un paralelo, aunque de modo inverso, entre la polémica que establecieron los miembros de *Espadaña* con los poetas de *Garcilaso* y la polémica que llevaron a cabo los miembros de *Claraboya* con los poetas "novísimos".

Por otra parte, la *Antología parcial de la poesía española, 1936-1946*, que había ido sacando aparte la revista *Espadaña* tendrá su correlato paralelo en los números que *Claraboya* dedica a antologar la obra de diversos poetas jóvenes en su segunda y tercera etapa de existencia, en especial en los números 7, 10, 12 y 15. De esta manera, *Claraboya*, al igual que *Espadaña*, consigue dar una doble muestra de la más reciente poesía española contemporánea: por una parte, mediante la edición de los diversos poemas que aparecen en los distintos números; por otra, mediante la elaboración de dichas entregas antológicas.

Mucho más interesante, en cambio, resultará subrayar aquellas relaciones existentes entre *Espadaña* y *Claraboya* en un nivel de contenidos, de comunidad ideológica teórico-poética. En este sentido, como podrá comprobarse, ambas revistas parten de una base común: la voluntad de humanizar la poesía que les llegaba. Agustín Delgado, bajo el seudónimo de José Angel Lubina, lo expresará como

sigue en el editorial del nº 13 (enero-febrero de 1967) al hacer repaso de la existencia de la revista hasta ese momento:

La finalidad ideológica de la Revista es clara: renovar la poesía española. Humanizarla, darle fuerza, arrancársela al monstruo de la belleza, que poco a poco consumía, uno por uno, sus encantos, volverla a sacar de paseo por los pueblos y las ciudades, meterla en las tabernas y en el casino provinciano, dejarla escuchar con los ojos abiertos todos los ruidos, dejarla volver a casa con esa como amargura, como resignación, como amor agrio y rebelde (nº 13, pág. 6).

Victoriano Crémer, al llevar a cabo una recapitulación y una reflexión sobre cuál fue el verdadero sentido de la estética espadañista, señala un carácter humanizador de la poesía semejante al que apunta Delgado para *Claraboya*:

Ni poesía social, ni tremendismo, que fueron y son -hasta que Dios quiera- las tendenciosas calificaciones con que los oscuros moradores de la Casa de la Culpa, intentaron cubrir el claro y terminante humanismo, o, si se prefiere, rehumanización de la cultura y de la vida, sobre todo después de un período desintegrador como el que los españoles y el mundo habían sufrido en la más alta y bestial de las confrontaciones¹⁹.

Así pues, tanto *Claraboya* como *Espadaña* partían de un sustrato ideológico-poético común: la voluntad de humanizar (rehumanizar) la poesía española. Pero también podría señalarse el siguiente texto del artículo "La poesía y lo humano", en *Espadaña*:

Hoy la poesía quiere ser humana, tiene que ser humana. Como todo lo que el hombre hace; pues si las obras tienen algún valor, es por lo que el hombre pone y deja en ellas. También la poesía será tanto o

más valiosa, tanto más alta, cuanto más valioso, cuanto más alto, cuanto más hombre sea el poeta que en ella se expresa y redime. (...) Cuando la poesía que los canta expresa la personalidad radical del poeta, entonces es auténticamente poética, integralmente humana. Todo lo demás es juego, superficial entretenimiento²⁰.

De esta voluntad humanizadora común en ambas revistas se derivará la mayor parte de los caracteres que, desde un punto de vista teórico-poético, definen el sustrato compartido por las dos publicaciones. No es extraño que, con ese humanismo de fondo, con esa voluntad de aproximarse a lo más profundo del hombre, a "la personalidad radical del hombre", tanto los miembros de *Espadaña* como los de *Claraboya* se decanten por una poesía auténtica, por un arte sincero. Eugenio de Nora, por ejemplo, en el editorial de la sección "Artes y Letras" del nº 5 de la revista *Cisneros*, que serviría de plataforma de lanzamiento a los miembros de *Espadaña*, pedía "autenticidad sobre todo"²¹ a los escritores que quisieran colaborar en dicha sección. Y del mismo modo, *Claraboya* finaliza su primer editorial con las siguientes palabras: "Aquí únicamente intentamos recoger todo aquello que sea sincero, que tenga a lo menos una brizna de humanidad" (nº 1, pág. 6). Y si, en el artículo citado, Nora anunciaba el carácter abierto que iba a tener *Espadaña* ("Nuestro deseo es integrar en conjuntos superiores cuantas tendencias colectivas o individualidades apunten con aproximación a realidades sustantivas"), en su primer editorial, *Claraboya*

señalaría el mismo espíritu abierto a todas las tendencias: "Esta revista no sale con intenciones de implantar ningún sistema" (nº 1, pág. 6).

La voluntad de recoger y realizar una escritura sincera, auténtica, será uno de los rasgos que caracterizarán el sentido general de *Claraboya*; no en vano, la segunda entrega de la revista leonesa se iniciaba con "Dos notas sobre sinceridad poética", un par de artículos a cargo de Bernardino M. Hernando y Agustín Delgado. La sinceridad poética nace, según señalaba el director de la publicación, de la unión inseparable de hombre y poeta:

Si el poeta fuere sincero en sus costumbres, lo será también en sus versos. El poeta ha de estar respaldado por una hombría de bien, por una honradez, por una integral sinceridad. No puede impunemente llevar dos vidas, como ciudadano y como poeta (nº 2, pág. 5).

El poeta y el hombre deben estar identificados y sus actuaciones no pueden ser distintas como ciudadano y como escritor; una posición que, en cierto modo, había presidido la poesía social hasta esas fechas aproximadamente²². En *España*, una postura semejante a favor de la sinceridad poética subyace en toda la publicación, pero será Antonio G. de Lama quien la exponga claramente en "Poesía y Palabra" (nº 36): "una poesía (...) es, ante todo, humanidad (...). Y luego - sólo después- la poesía es palabra". Y añadirá: "La belleza que la palabra trae, cuando es poética, es

interior, es belleza de significado; belleza para el alma"²³. Es decir, del mismo modo que se había apuntado en "Lo humano y lo poético", la calidad de una poesía estará intimamente ligada a la calidad humana del hombre que la escribe.

Pero la relación entre las dos publicaciones sobre el fondo común del humanismo es aún más profunda. El humanismo de las dos revistas trasciende la mera voluntad de una expresión sincera y auténtica para llegar a formular una solidaridad universal, pero no de carácter panfletario, sino como profundización en lo común universal de todos los hombres. Sólo haciendo una introspección en la autenticidad personal del artista, sólo con un arte sincero y auténtico, se podrá enlazar con la supra-subjetividad del resto de los seres humanos; de esta manera, se logrará superar el intimismo puro, para acercarse a lo objetivo generalizador. Esta idea, que planeará a lo largo de toda la existencia de *España*, la formula de un modo claro el artículo "Objetividad, impersonalidad" de la sección *Poesía y vida* en el n° 28, correspondiente a 1947:

La poesía que ahonda en la subjetividad del poeta llegará a dar con el filón de humanidad universal que hay en todos los hombres. Y de este modo, a medida que se hace más personal, perderá subjetivismo y alcanzará la objetividad única, lo que se encuentra en el fondo más subjetivo de cada hombre. Y así será universal, porque sólo todos los hombres viven lo humano²⁴.

Un sentimiento semejante de comunidad universal con toda la humanidad es el que parecen querer para la poesía los miembros de *Claraboya*; así Agustín Delgado escribe: "La poesía queda para lo universal del individuo, en su época, para los dolores y alegrías más justas" (nº 3, pág. 24). Sólo de esta manera podrá superarse no sólo la poesía intimista (el "cantar las florecillas del campo"), sino también el panfletarismo en que había caído la poesía social a comienzos de los años sesenta. Por otro lado, el editorial del nº 4 (marzo-abril de 1964) concluye, redundando en el mismo sentido, de la siguiente forma:

En resumen, dentro de nuestra época de autoanálisis, estamos con quienes abogan la nueva poesía, fundida más que al individuo, a sus dimensiones universales, y sobremanera esa dimensión, el conocimiento, de por sí tan totalizadora (nº 4, pág. 6) (El subrayado es mío).

Es evidente, que esta búsqueda en el poema de lo común con los demás hombres, de lo universal que une al poeta con los otros, habría de desembocar en una especial concepción de la solidaridad humana, muy semejante a la que sustentara *Espadaña* y que, en ese caso, llevaría a tal publicación a las puertas de la poesía social. *Claraboya*, participando de ese mismo sentido de solidaridad humana, trata de evitar el tono panfletario, según ellos denuncian, que la poesía social había alcanzado por aquellos años. Su idea de la solidaridad humana, muy semejante, como he dicho, a la que alentó la

obra de los espadañistas, queda reflejada en estas palabras de Agustín Delgado en "La condición humana del poeta": "El poeta, además de vivir con los demás, saca a flote lo que los demás viven sin saberlo. Ahí precisamente reside su "estar", su vivir en una circunstancia, su ser "hombre de su tiempo" (nº 1, pág. 45). Y en ese mismo artículo, algunos párrafos más adelante, formula de nuevo dicho concepto de solidaridad vinculado ahora a la "densidad" humana:

Para ser humano lo primero que se pide es tener una densidad. Y esta densidad nadie puede echársela al alma como el que se hecha la manta a las espaldas. Por densidad entendemos aquí la capacidad de vivir lo que le pasa al prójimo (nº 1, pág. 46) (El subrayado es mío).

La solidaridad con el resto de los hombres limita en *Claraboya*, como en *Espadaña*, aunque no ligada con el canto directo a una clase social determinada y a un ideario socio-político concreto, limita, digo, con el compromiso histórico del poeta con la época en que vive. Ya señalé cómo, desde el inicio de la publicación, *Claraboya* aboga por la vinculación de poesía e historia: "quien mejor logró obtener un timbre personal, abierto y eterno fue quien mejor vivió la historia" (nº 1, pág. 5). Tal como lo ha explicado José Antonio Llamas, dicha conciencia histórica la heredan los miembros de *Claraboya* de *Espadaña*: "La "sinceridad del artista con su momento histórico" que a nosotros nos explicaron (don Antonio G. de Lama) era la misma que tenían los "espadañistas""²⁵.

Pero, como he apuntado, tal "sinceridad del artista con su momento histórico", no se manifiesta con un compromiso en la poesía social; para los miembros de *Claraboya* la poesía social había fracasado como modo de expresión de su momento histórico porque había partido de un radical desconocimiento de la realidad circundante, del mismo modo que la poesía intimista:

La poesía española ha retrocedido hasta lo ingenuo. Chille o sonría, mire la realidad o no la mire, parte de un desconocimiento de la realidad tal y de la realidad poética. (...) Ahora bien, hemos dicho que la generación de los años cuarenta desconoció la realidad tal. Y lo afirmamos basados en el hecho de que su estética se remitió a imitar fuentes clásicas y a hacer como ellas. Nunca teniéndolo como tradición, sino como modelo a copiar (nº 5, pág. 5-6).

Para superar este fracaso de la poesía social, *Claraboya* propondrá un método de captación "en vivo" de la realidad de una época concreta, "la toma viva de la realidad" (nº 6, pág. 5). Este modo poético permitirá al mismo tiempo un conocimiento verdadero de la realidad histórica circundante y una expresión poética de dicha realidad en su propio devenir histórico. El editorial del número 4 lo expone de la siguiente forma:

Si hubiera que considerar a la poesía como uno más de los métodos de disección de la realidad, deberíamos antes convenir en la noción de conocimiento. Si implica leyes específicas de tal realidad y datos regulados conforme a ellas, en la poesía tal código no aparece por ninguna parte. Mas si hay otro conocer que lo efectúa el hombre en vivo y no la inteligencia sola, goza el poema de un prerrogativa negada a la ciencia y que es paradójicamente la "vividura" tal (nº 4, pág. 5).

Ese conocimiento de la "realidad tal", es decir, del "grado de evolución de la sociedad en que se vive y la relación existente entre nuestra conciencia (...) y el espíritu de tal sociedad" (nº 5, pág. 6), es el compromiso histórico del poeta con su época que la poesía puede expresar, según la concepción de Claraboya.

A través de tal concepción "en vivo" del compromiso del poeta con su momento histórico, entramos en uno de los rasgos que resultan más definitorios del carácter de Claraboya y que ésta comparte con *Espadaña*: la defensa del vitalismo. Derivado del humanismo y de la solidaridad del poeta con los otros hombres, el vitalismo, la expresión de la vida en el poema, empapará muchas de las concepciones poéticas del joven grupo leonés. "Poesía y vida" había titulado *Espadaña* una de sus secciones principales, para remarcar así el acercamiento entre ambos conceptos que habían estado tan separados en etapas anteriores. El padre De Lama, por su parte, ya había resaltado, en su citado "manifiesto" de la revista *Cisneros*, el necesario acercamiento de la poesía a la vida: "Por eso, es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos metáforas y más gritos. Menos perfección estilística y más vibración anímica. Vida, vida, vida. Que, sin vida, todo está muerto. (Axioma de Perogrullo)". Del mismo modo, Eugenio de Nora, en "Nuestro público", insistirá en

esa voluntad espadañista de conseguir un profundo contacto con la vida:

Apenas hay quien se preocupe de la vida que, irremediablemente y por fortuna, se vive más allá de los "cenáculos", ni quien pulse la historia que, también, sigue haciéndose a pesar de todo²⁶.

Si ese deseo de sumergir la poesía en la vida domina la estética de *España* desde sus primeros números, también encontrará reflejo desde los inicios de *Claraboya*. Ya en el primer número de la joven revista leonesa pueden leerse las siguientes palabras de Agustín Delgado:

Un poeta no es ni intimista ni social. Es humano. Su misión está clara: vivir, cuando afluya la oleada, recibirla tal y como venga, transcribirla literalmente y en paz. Esa oleada le empapará, le ayudará a caer o redimirse pero nada más (nº 1, pág. 46).

En las "Dos notas sobre sinceridad poética" del nº 2, Agustín Delgado insistirá en esta concepción vitalista de la poesía: "Al poeta le está encomendada la tarea de decir no lo que pasa sino lo que se vive" (nº 2, pág. 8). El editorial de la siguiente entrega precisará aún más: "La primera actividad poética tiene como misión darnos lo más hondo de la vida de una sola vez" (nº 3, pág. 5). Y aún podrían recogerse otra muchas citas en el mismo sentido. La sinceridad y autenticidad que pedían los poetas de *Claraboya* nace precisamente de esta concepción vitalista de la poesía y de su concepción humanista: sólo aquella poesía que surja desde lo más hondo de la vida,

desde lo más profundo del ser humano, podrá ser verdadera poesía y, por lo tanto, expresión sincera y auténtica. De ahí que su compromiso con la historia sólo pueda hacerse desde lo más íntimo del hombre, desde aquello que, por ser tan profundo, el poeta comparte con toda la humanidad, y no desde unos presupuestos programáticos.

En esta concepción aunada de poesía y vida, tanto los espadañistas como los claraboyos tendrán un magisterio común en la figura de César Vallejo. *Espadaña* había publicado, por primera vez en España, en su nº 22 de 1946, el poema "Los desgraciados" del autor peruano. Pero el acto más significativo que la revista realizó fue el pequeño homenaje que, junto al grupo madrileño encabezado por Luis Rosales (José M^a. Valverde, José Luis L. Aranguren, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco), realizaron los editores de *Espadaña* en el nº 39 de la publicación, primero de la etapa que se inició bajo el signo de la "Poesía total"²⁷. A dicho homenaje se uniría, en uno de los últimos números de la revista (nº 45) la publicación del poema "Masa". Los dos poemas que se seleccionaron para *Espadaña* parecen indicar bien a las claras que era el Vallejo más comprometido y reivindicativo el que atraía a los poetas de León, y no parece que así fuera para el grupo de Rosales.

La influencia de César Vallejo es, junto con la de Blas de Otero, fundamental para el desarrollo de la primera etapa de *Claraboya*, como el propio Agustín

Delgado lo reconocerá al hacer recapitulación de estos primeros números (nº 13, pág. 6). Sin embargo, creo que, a diferencia de *Espadaña*, que parece mostrar una preferencia por el Vallejo de *España*, *aparta de mí este cáliz*, los miembros de *Claraboya* se inclinarán por el Vallejo más humano, más vital y menos radicalmente comprometido. No es extraño, así, que Agustín Delgado, al referirse en el nº 2 a una poesía que debe cantar "lo que se vive" (pág. 8), cite los primeros versos del poema "Los heraldos negros". Es precisamente este primer Vallejo desgarrado y un tanto desarraigado, cuya poesía sale de lo más hondo del ser humano, el que interesa a *Claraboya*. Pero también es el César Vallejo de *Trilce* el que la revista propone como modelo de un tipo de poesía "rota" (nº 5, pág. 6), de "una poesía escrita en fórmulas rotas" (nº 6, pág. 6), que exprese la realidad circundante, el enfrentamiento del poeta con una sociedad en continuo cambio. Por otra parte, al comentar *Las piedras*, de Félix Grande, Agustín Delgado destaca la influencia beneficiosa de Vallejo en dos aspectos formales:

La influencia beneficiosa de César Vallejo, más que nada en las expresiones, no en la tonalidad del verso, ha ido entroncando a lo largo del libro una serie de términos vulgares dentro del más exigente cultismo, y dotándole de intimidad (nº 4, pág. 44).

Si la "intimidad" de que Delgado habla como rasgo vallejiano en la poesía de Grande puede vincularse en

Claraboya con el humanismo que heredan de *Espadaña*, creo que el acercamiento de lengua vulgar y culta, el acercamiento del lenguaje poético a la lengua coloquial, es un rasgo que el grupo leonés hereda directamente de Vallejo, aunque no le faltan otros precedentes, como ha señalado Antonio Domínguez Rey:

Convertir el discurso literario en "habla" manteniendo la función poética del canal es, por estos tiempos y fuera de España, cometido de nuevas generaciones, como la beat en Estados Unidos. Sus precedentes remontan a W.C. Williams y E. Pound. Nosotros contábamos también con algún apoyo, desde el andante peatonal de Blas de Otero, más inmediato, al romance peregrino de León Felipe²⁸.

Por otra parte, creo que la temática familiar vinculada al campo, tan presente en la última parte de *Los heraldos negros*, está muy cercana a los poetas de *Claraboya*; así puede verse, por ejemplo, en algunos de los poemas de José Antonio Llamas, en la última parte de su libro *Baladas para una guerra fría*, que apareció como n° 18 de *Claraboya*. Tampoco es extraña esta temática en los poemas que componen en 1965 *El silencio*, de Agustín Delgado, donde el recuerdo del extranjero se vincula en la memoria a la tierra nativa y al campo. Puede decirse que, en general, la elevación de lo cotidiano y cercano a la categoría de poético, que caracteriza gran parte de la poesía de César Vallejo, es el origen de ambos rasgos en la poesía de *Claraboya*: por una parte, el acercamiento a la lengua coloquial; por otra, el tratamiento de la temática familiar vinculada al campo.

La aproximación a la lengua coloquial, iniciada ya desde los primeros números, se unirá a partir de la segunda etapa de *Claraboya* al narrativismo por el que apostarán los poetas de la revista desde 1965 y, así, el ejemplo de César Vallejo, junto con el no menos despreciable de la generación de los años cincuenta, se unirá al de Bertolt Brecht. En la defensa del narrativismo poético *Claraboya* iba a coincidir de nuevo con una parte de los miembros de *Espadaña*. La última etapa de la revista de Crémer, Nora y De Lama se había caracterizado por una verdadera disputa, por una continua polémica desde puntos de vista literarios radicalmente opuestos. Uno de los aspectos más polémicos de aquella última etapa había sido la consideración del narrativismo de la poesía en el viraje realista que se estaba llevando a cabo en aquellos momentos. El padre De Lama había atacado directamente la utilización de esta técnica poética en el último libro que por entonces había publicado Gabriel Celaya (*Las cosas como son. Un decir*), en su artículo "Prosaísmo" (nº 38) y en la crítica que de dicho libro había realizado en el nº 40 de la revista leonesa. Gabriel Celaya había salido en su defensa con una "Carta abierta a Victoriano Crémer" y Nora se le iba a unir en la defensa de esa poesía narrativa en su artículo "Poesía en la calle" (nº 40). Por fin, en el nº 42 de *Espadaña* se volvía al ataque, posiblemente bajo la pluma del padre De Lama, en contra de la poesía realista

que se estaba imponiendo, para denunciar en "Cuento y canto" el narrativismo de dicha nueva escritura:

Algunos jóvenes poetas -y otros no tan jóvenes- nos dicen que la poesía debe ser narrativa. (...) Menos mal que, cuando escriben poesía, se olvidan de la doctrina y escriben poesía lírica, sin argumento y sin cuento, aunque algunos críticos se lo anden buscando, como hay quien busca tres pies al gato (pág. 873).

Precisamente, igual que Nora y Celaya lo habían hecho desde las páginas de *Espadaña* más de quince años atrás, Agustín Delgado, bajo el seudónimo de José Angel Lubina, en el editorial del n° 13, proponía para la nueva etapa de *Claraboya*, frente al primer período en que "se cantaba más que se contaba" (pág. 6), el desarrollo de un estilo narrativo:

Lo que alrededor sucede y sus complicadas bases de interpretación (...) traen consigo el abandono del canto y el comienzo del relato. Poesía más relatada que exultada será, a buen seguro, la de los miembros de *Claraboya* en el futuro, siguiendo las líneas que se anuncian como verdaderamente renovadoras y creadoras (n° 13, pág. 7).

En general, en las últimas etapas de *Claraboya* se percibe un corrimiento de sus miembros hacia la narrativa²⁹, lo que motiva seguramente el trasvase de técnicas pertenecientes a dicho género a sus poemas. Es precisamente Luis Mateo Díez, que acabaría destacando como novelista, quien más claramente evidencia en sus textos esta tendencia a la poesía narrativa, como puede verse en la selección que de ellos se hace en el n° 13.

El propio autor ha explicado sus técnicas creativas deudoras de la narración: "Yo era narrador y lo que seguí haciendo siempre fue narrativa. Me buscaba siempre los subterfugios para intentar hacer apócrifos o disimular mis poemas como en la voz de un intermediario". Véanse estos versos sacados de uno de sus poemas de 1967, donde el lector parece estar más ante un relato que ante un poema:

Los hombres dejaron sus enseres
cansados de mirar aquella tierra inútil.
Se marcharon,
tras enterrar los muertos, sin ningún equipaje.

Nada que despedir cuando la madrugada
iluminó los bordes del camino.
Sólo la maldición por la ventura
adversa,
y el frío apretando la piel (nº 13, pág. 20).

Creo que resultan acertadas las palabras de Domínguez Rey para definir el estilo poético de Luis Mateo Díez: "su estilo oscila entre la prosa intencionada y la indagación precisa de la imagen definitoria"³⁰. Pero tampoco está muy distante del extremo narrativismo de Mateo Díez la poesía que por estas fechas escribe Agustín Delgado, como puede comprobarse en uno de sus mejores poemas de estos años, "Oh, el pasado":

La sala enorme, el alba, el profesor
flamea
grandes palabras.
-Clermont, la vieja catedral, los hilos
desaparecidos de Tours, qué tiempos aquellos-.

La sala llena, el alba, los alumnos
toman a gran velocidad, desesperadamente

palabra por palabra.

-... como podrían ser los arcos de herradura
que denotan la estirpe hispana de lo moro- (nº
13, pág. 15).

La narración a partir de imágenes, la presencia en el poema de diversos personajes, la inclusión de discursos referidos, el mantenimiento de un hilo narrativo, de una "historia" a lo largo del poema, unidas a una corrosiva ironía, etc. serán rasgos que caracterizan la poesía de Delgado en estos años. José Antonio Llamas, por su parte, utiliza unos recursos poético-narrativos semejantes en sus poemas recogidos en *Claraboya* e incluso Angel Fierro, cuya poesía había estado desde un principio más ligada a un tono clasicista, parece acercarse a los modos narrativos, desprendiéndose de los moldes formales tradicionales, como muestran los siguientes versos:

Esta tarde, al salir
igual que otras, levanto
el ánimo, la luz al cielo oscuro
hacia el lento pantano, brevemente
escucho
el zumbido del agua (nº 13, pág. 31).

Aunque en su defensa del narrativismo en sus últimas etapas *Claraboya* coincidía con una parte importante de los miembros de *España*, parece que el acercamiento a tales técnicas narrativas se realizara más a partir de la generación del medio siglo, que el joven grupo leonés tanto admiraba, y de las obras de Bertolt Brecht y Nazim Hikmet, modelos poéticos desde 1965, o desde la obra de

Luis Cernuda, al que se homenajeará como poeta (en el n° 7) y como crítico (en el n° 9).

La teoría poética según Eutimio Martino

En la labor de teorización sobre la poesía que desde el primer momento se plantearon los miembros de *Claraboya*, un papel fundamental fue el desempeñado por los escritos de Eutimio Martino, durante la primera etapa de la revista. Profesor en la Universidad Pontificia de Comillas y director de *Cuadernos de Humanidades*, revista en la que se afrontaba desde presupuestos estructuralistas el análisis literario³¹ (él mismo hablará de "análisis estructural del fenómeno poético"), Martino publicará cuatro artículos en los números 2 a 5 de *Claraboya* con el título genérico de "Situación de la poesía", en los que intentará desentrañar "el ser de la poesía". Las teorías de Martino coincidirán, en principio, con los postulados que se propugnaban desde los primeros editoriales de la revista, aunque pronto se empezará a marcar una distancia entre ambas posturas, distancia que fue la que seguramente llevó a que el teórico dejara de colaborar en la publicación.

Concebía Eutimio Martino el ser de la poesía, al igual que los editoriales de *Claraboya*, como una tensión dialéctica entre dos extremos contrapuestos: conocer y

ser. Mientras que el conocimiento que se realizaba a través del poema, pretendía una objetivación universalizada que tenía como fin la comunicación de lo conocido, el ser, por su parte, se enfrentaría con esa voluntad universalizadora desde su individualidad:

En definitiva, la poesía sería la abrazada síntesis de conocer y ser. Por lo pronto, en la poesía brotan a plena luz las dos líneas en cuestión: el espíritu, la idea, la comunicación que de manos del poeta recibimos todos y goza de la universalidad del conocer; es la línea del conocer. Y de otro lado surge a su encuentro el ser concreto e individualizado, el enemigo de las nociones genéricas y la fabricación en serie (nº 2, pág. 43).

Si, por una lado, Martino conseguía superar una de las dicotomías más polémicas de los años cincuenta, la existente entre conocimiento y comunicación en poesía, mediante una síntesis conciliadora que ya aventuraban algunos pocos autores por aquella época (la poesía es primero un modo de conocimiento para después comunicar), por otro lado, señalaba una nueva oposición entre conocer y ser. Estos dos extremos se hallan conjugados, según el teórico, en el poema, del mismo modo que el poeta y el objeto consiguen una "unión inefable" en el texto: "la poesía auténtica ha de ser unión inefable entre el poeta y su objeto" (pág. 44). Estos dos extremos que se conjugan armoniosamente en el poema, ser / conocer, poeta / objeto, señalan los peligros en los que puede caer la poesía al romper ese equilibrio. Por un lado, la poesía "si encalla en el crudo objeto real, único en su

opacidad, se torna hermética para los demás. Su conocimiento no llega a ser comunicable por haber fallado la síntesis de ser y conocer; y la síntesis se ha malogrado a causa de la inmersión en el ser" (pág. 44). Por otro lado, la poesía puede romper el equilibrio entre ser y conocer inclinándose del lado de este último, haciendo que el poema caiga en un formalismo vacuo: "La predilección por la transmisión del objeto, o sea lo que atañe al conocer, nos despeña irremediabilmente en el arte vacío del formalismo, en la catarata de sílabas que se atropellan sin sentido" (pág. 44). Esos dos peligros que son "los males típicos de la poesía moderna" asediarán a la poesía y Martino llegará a concretarlos aún más, viniendo a coincidir en esto con la visión que ya desde el primer editorial de *Claraboya* se daba de la poesía española de posguerra, señalando en su segundo artículo los peligros de la poesía social y del formalismo como las consecuencias lógicas de aquellos dos males que apuntara anteriormente. La poesía social sólo supone para Martino una parcialización del hombre total que debe encontrarse en el poema: "Es el hombre todo el que está complicado en el poema como hombre integral, no como sociólogo" (nº 3, pág. 39). La simple preocupación por la forma, que ya fuera criticada en el primer artículo, tampoco tiene validez por sí misma: "Tampoco la forma se puede prescribir por sugestivamente que se quiera lograrlo" (pág. 39). Es decir, como querían

denunciar los editores de la revista, formalismo y poesía social son los modos actualizados de los dos peligros extremos en que puede caer la poesía (ser / conocer, poeta / objeto) si no resuelve en una síntesis conciliadora los pares de opuestos que se conjugan en ella. Los editores de *Claraboya* conseguían, pues, con el respaldo de Eutimio Martino, una justificación teórica suficiente para negar la poesía de la primera posguerra en sus dos manifestaciones principales.

Eutimio Martino señalaba, en su primera "situación", que sólo una poesía enfocada directamente al hombre, fundada en el hombre completo, en el hombre total, podría superar los dos escollos entre los que la poesía moderna se debatía:

El hombre es la víctima de ese doble desquiciamiento de la poesía. Y, enfocando el problema en una perspectiva positiva en busca de la solución, el hombre nos ha de marcar la dirección deseada. No sólo porque intuitivamente admitimos de plano que la poesía ha de ser del hombre y para el hombre (nº 2, pág. 45).

De esta manera, la teoría poética elaborada por Martino se eleva a teoría antropológica y psicológica, por cuanto que las dos tendencias que se manifiestan en la poesía no son sino reflejo de tendencias equivalentes que se dan en el hombre moderno; el hombre actual, así, estará constreñido entre su tendencia al ser, es decir, a lo individual e independiente, y su tendencia al conocer, o lo que es lo mismo, a lo universal, a lo común con el

resto de los hombres. Esta concepción del hombre y de la poesía estaba muy próxima a la que mantenían los editoriales de *Claraboya* en aquellos primeros números; véase, por ejemplo, el siguiente comentario en el editorial del nº 3:

La poesía siempre es un modo de participación, con el hombre primero y con el resto del Universo después. (...) La primera actividad poética tiene como misión darnos lo más hondo de la vida de una sola vez (nº 3, pág. 5).

Tras estas palabras parece resonar la diferencia establecida por Martino entre ser ("el hombre primero") y conocer ("el resto del Universo"), es decir, entre individuo y Universo, como partes fundamentales del Hombre y de la poesía. Y aún más claramente pueden sentirse los ecos del pensamiento de Martino en el editorial del nº 4. El editorialista extiende la distinción entre *ser* y *conocer* a los sistemas filosóficos de Heidegger y Lukacs y a las manifestaciones literarias que dichos sistemas justifican. Heidegger, desde su filosofía, defiende una poesía del *ser*, individualista: "Heidegger ha llegado a profetizar un futuro en que poesía y filosofía operarán en continuo intercambio dentro del recinto de la palabra "la casa del ser"" (nº 4, pág. 5). Por el contrario, el pensamiento de Lukacs defiende una poesía del *conocer*, una poesía que atienda a lo universal, a lo social, a lo común del hombre: "Lukacs impone a la superestructura "poesía" un destino

instrumental en el proceso dialéctico. La realidad es antes que nada y su purificación social lo primero por lo que se debe batallar" (nº 4, pág. 5). Pero, si la poesía ha de ser un modo de conocimiento, este conocimiento tendrá un sentido muy particular, se tratará, como aclara el editorialista, de un conocimiento "en vivo": "Mas si hay otro conocer que lo efectúa el hombre en vivo y no la inteligencia sola, goza el poema de una prerrogativa negada a la ciencia y que es paradójicamente la "vividura" tal" (nº 4, pág. 5). Es decir, este conocimiento que se da en el poema "aúna vivir y comprender" (nº 4, pág. 5), o lo que es lo mismo, en la terminología de Martino, es "la abrazada síntesis de conocer y ser" (nº 2, pág. 43). Este conocimiento poético "evita la división entre pensador y objeto pensado" (nº 4, pág. 6), como señala el editorial citado, o, tal como apunta el teórico, expresa la "unión inefable entre el poeta y su objeto" (nº 2, pág. 44). Puede comprobarse de esta manera el paralelismo en la concepción poética y humanística entre los miembros de Claraboya y Eutimio Martino en estos primeros números.

La segunda "Situación de la poesía" la dedica Martino a establecer la *imaginación* como el fundamento primordial y unitario de la poesía. Si la poesía tiene como clave, tal como se demostró en la primera "situación", al hombre total, es "del hombre y para el hombre", la imaginación será la manifestación fundamental

del ser humano: "Precisamente gracias a la imaginación es el hombre libre" (nº 3, pág. 38). Es la imaginación lo que caracteriza al hombre frente a los animales y es, por lo tanto, la raíz primera de la poesía; cuanto más humana sea más inserta en la imaginación estará. La imaginación recrea las sensaciones y los sentimientos, que atraen imágenes, origen primero del poema:

Es en la matriz de la imaginación donde toma forma corporal la poesía por más que se haya requerido el sentimiento para engendrarla. La imaginación, "la loca de la casa", es la creadora, la demiúrgica. Reproduciendo a su manera el mundo de las sensaciones (...) la imaginación actúa de la manera más personal (nº 3, pág. 38).

Pero también la imaginación manifestará esa dicotomía entre ser y conocer, entre poeta y objeto, etc. El enfrentamiento del sujeto poético (poeta) con la realidad (objeto poético) se llevará a cabo precisamente por la imaginación, ella será la que aunará al poeta y al objeto ("La imaginación es el alma del poeta trasladada a las cosas y afirmándose a través de ellas"), y, por lo tanto, manifestará, al igual que el poema como su realización, un componente material y un componente formal, o, lo que es lo mismo, un componente universal y otro individual, personal:

El tacto y el contacto del sujeto con la realidad se realiza por la imaginación. Esta muestra una componente material que brota del objeto, y otra formal, el sello espiritual, la función del alma, que le viene del poeta (nº 3, pág. 38).

Tal como señala Martino, la componente material de la imaginación estará vinculada con la realidad, con el conocimiento, con lo universal de la poesía, mientras que la componente espiritual se relaciona con lo individual, con lo personal del poeta, con el ser. Así, vinculado con la imaginación y con el componente espiritual de ésta, el teórico señalará la libertad absoluta como el signo más característico de la poesía:

Aquí nos interesa destacar la libertad como signo vital de la poesía, pues lo es de la imagen. Frente al mismo objeto no hay dos hombres que lo imaginen de la misma manera, como también lo ven distintamente (nº 3, pág. 39).

Por otro lado, tal como ya señalé anteriormente, los dos "males" que afectan a la poesía del momento, el formalismo y la poesía social, se identificaban con los conceptos de *ser* y *conocer* como una parcialización del hombre total a que aspiraba la concepción humanista de la poesía defendida por Claraboya; ahora, poesía social y formalismo, consecuentemente, no son sino manifestaciones de la parcialización de aquello humano más característico: la imaginación. La poesía social atenderá, en la concepción de Martino, exclusivamente al componente material de la imaginación humana, de la poesía, mientras que el formalismo prestará exclusiva atención al componente espiritual de ésta. Así, puede señalarse en la teorización de Martino una serie de elementos en oposición radical con otra serie. Por un

lado, podría señalarse la serie: ser - hermetismo - objeto real - componente material de la imaginación - materia - poesía social. Por otro, estaría la siguiente serie de términos opuestos a pares a los anteriores: conocer - formalismo - poeta - componente formal de la imaginación - espíritu - poesía formalista. Ambas series de conceptos y elementos contrapuestos se superaban desde una concepción más amplia de la poesía y de la imaginación humana, conciliadora en fórmulas superiores de las oposiciones dialécticas manifiestas. Tal como los miembros de *Claraboya* declaraban en sus editoriales, la superación de la dicotomía establecida entre las dos tendencias predominantes en la poesía de la primera posguerra (poesía social e intimismo) sólo se podría lograr mediante una fórmula que aunara y conciliara ambas concepciones en una unidad superior. Lo que desde una situación más cercana a la práctica poética apuntaban los miembros de *Claraboya* en sus editoriales, lo sustentaba desde un plano teórico Eutimio Martino en sus artículos.

De tono muy distinto a las dos anteriores es la tercera "situación" que escribe Martino para *Claraboya*. En ella se ocupa de un análisis de la poesía moderna, de los últimos cien años de la poesía, para concluir que "el proceso atravesado por la poesía desde hace un siglo la ha llevado a comprender más profundamente que jamás lo había hecho antes la terrible gravedad de su mismo ser" (nº 4, pág. 41). Tras haber distinguido en las

"situaciones" anteriores entre componentes materiales-universales y espirituales-individuales, Martino considera que, puesto que la realidad objetiva es única, sólo los componentes espirituales-individuales de la poesía son los que pueden diferenciar una obra poética de otra. De esta manera, en el análisis de la poesía moderna, aquella que parte de Blake, Baudelaire, Rimbaud, etc., Martino ve que ésta se ha erigido en mística, pero en una mística sin Dios; "la experiencia poética ha pretendido elevarse a categoría absoluta" (nº 4, pág. 39), cuando, desde su punto de vista, debería ser una categoría relativa con respecto a un ser superior, lo que le sirve para diferenciar la nueva mística de la poesía de la mística, por ejemplo, de San Juan de la Cruz. La poesía moderna capta a través de la imaginación en el "plano de la sensación" las correspondencias entre los diversos niveles de la realidad, capta "la armonía física del universo" (nº 4, pág. 40), del mismo modo que lo hace la mística, sin embargo, en la opinión de Martino, le falta una etapa de proyección superior hacia el Ser Creador: "Pero todavía falta la etapa superior, aquella en que el poeta contempla cómo en los contornos y matices del mundo se refleja otra faz todavía no desvelada" (nº 4, pág. 40).

Dentro de la investigación de la componente espiritual del poema, Martino analizará en su cuarta y última "situación" el papel del elemento religioso y de

la poesía religiosa en su concepción teórica del fenómeno poético. En este sentido, esta cuarta "situación" es consecuencia de la anterior. Si la poesía moderna se caracterizaba por ser una mística sin Dios, Martino se encaragará de buscar un elemento trascendente a esa mística moderna, un elemento religioso absoluto en la figura del Creador. Para él, el hombre-poeta se debate entre dos abismos insalvables: la nada y lo absoluto.

Tan identificada como está con el hombre (...), la poesía deberá forzosamente caminar por la senda de aquél, por la escarpada cornisa que parte dos abismos: de un lado la nada, callada siempre; del otro lo absoluto, callado todavía. (...)

Lo absoluto es para el hombre una vocación a la que rendir la cerviz, no un capital heredado que podamos dilapidar en orgullosa independencia. Por eso es tan comprensible que la poesía -voz humana- sea en unos casos casi plegaria y en algunos otros más que blasfemia (nº 5, pág 28).

Tal como se vio en la anterior "situación", la poesía moderna, al alazarse el poeta como creador absoluto, caía del lado de la "blasfemia". La poesía moderna en su ansia de alacanzar lo absoluto en una "mística sin Dios" caía en la nada, puesto que, como se decía en la reflexión anterior, su camino "saltando de uno a otro extremo, de la mimesis de Dios a la subversión blasfema, no puede menos de bordear la sima del suicidio y la locura" (nº 4, pág. 39), es decir, el vacío y la nada. De esta forma, sólo una poesía teleológica y trascendente, una verdadera "mística con Dios", podrá tener cabida en la formulación teórica de Martino, puesto que se tratará de una poesía

con ansias de lo absoluto, pero con una justificación, con un fin, que le evitará caer en el vacío y en la nada. Así, Martino propondrá una poesía religiosa fundada en el sentimiento católico, en fin, "una poesía católica en el sentido etimológico, es decir, universal, que es el más verdadero para la poesía, pues la mejor poesía es la más universal, la más absoluta" (pág. 29). El teórico llegaba, de esta manera, a través de la profundización iniciada en la "situación" anterior de la componente espiritual-individual de la poesía y de la imaginación, a la formulación de un modelo poético, fundado en la poesía religiosa-católica, de alcance universal y absoluto; es decir, partiendo de la profundización en lo individual, en lo concerniente al ser, llegaba a lo universal, a lo concerniente al conocer, en una síntesis superadora de ambos extremos.

La solución de la poesía religiosa, a la que la reflexión teórica de Martino había llegado, era un fin que no había de interesar en gran medida a los redactores de *Claraboya*. A decir verdad, su distanciamiento de las tesis del teórico se había iniciado algún tiempo atrás. Si bien coincidían con Martino en que la poesía debía surgir de la síntesis superadora de elementos opuestos dialécticamente (ser / conocer, poeta / objeto, materia / forma, etc.), diferían en cómo esta unión había de darse en el poema. Certeramente lo ha señalado Antonio Domínguez Rey: "De este análisis, a *Claraboya* sólo le

interesa el componente material, mientras que E. Martino presiona sobre el segundo, formal. El cómo de la unión les divide y separa"³². Eutimio Martino había comenzado a subrayar desde su segunda "Situación de la poesía", como ya apunté, el componente individual del acto poético, partiendo de la premisa de que la realidad objetiva se mantenía inalterable, variando sólo la imagen que cada hombre tiene de ella. Para él, en la imaginación poética, cabía la posibilidad del objeto real invariable, naciendo su libertad precisamente de la observación del objeto por diferentes personas; es decir, en su teorización subyacía ya entonces que el elemento material resultaba invariable, mientras que era el elemento espiritual lo que cambiaba de hombre a hombre, de poeta a poeta. Esta concepción la llevó, en su tercera "situación", a la profundización en el elemento espiritual de la poesía, concibiéndola como una forma de la mística; en su cuarto trabajo, Martino daba, a través de la religión católica, un fin teleológico a dicha mística poética.

Si en sus teorizaciones, Eutimio Martino subrayaba la componente espiritual y formal, es decir, el ser, de la poesía, pronto los miembros de *Claraboya* se inclinaron por la componente material, objetual, es decir, del conocer. De esta manera, el editorial del n° 4, adelantando unas posiciones teóricas que más adelante se desarrollarían, concluía:

En resumen, dentro de nuestra época de autoanálisis, estamos con quienes abogan la nueva poesía, fundida más que al individuo, a sus dimensiones universales, y sobremanera esa dimensión, el conocimiento, de por sí tan totalizadora (nº 4, pág. 6).

Definitivamente, frente a las posturas sostenidas por Martino, los miembros de *Claraboya* se inclinaban por una poesía de "dimensiones universales", "totalizadora" y como método de "conocimiento"; precisamente tres de los rasgos que caracterizaban la poesía del *conocer* frente a la poesía del *ser*, defendida por Martino. Que los miembros de *Claraboya* estaban decididos a proseguir por un camino, el de la poesía volcada sobre la realidad objetiva, diferente al que el teórico citado había mantenido en sus artículos, lo muestra, aparte de la propia evolución estética de la revista, el editorial del nº 5, que subraya categóricamente: "El futuro deberá seguir conociendo la realidad con una mirada más honda, con una conciencia un grado más incorporada al resto del mundo" (pág. 7). Es decir, frente a la irradiación total del *ser* sobre la realidad, reflejando en la creación poética el grado absoluto de la creación cósmica (de ahí la identificación entre poesía y religión), los miembros de *Claraboya* atenderán los límites del objeto y de la realidad.

Para una teoría poética claraboyista

A lo largo de los apartados anteriores han quedado destacados algunos de los rasgos más característicos del pensamiento teórico-poético de los miembros de *Claraboya*. En las siguientes páginas se intentará definir y concretar este pensamiento a través de los diversos editoriales y artículos teóricos que se insertan a lo largo de la revista. Por otra parte, pensar que la teoría poética claraboyista se mantiene como un todo único a lo largo de la revista resulta falso. Cuando se comienza a publicar *Claraboya*, la media de sus miembros ronda los veintidós años; cuando la revista concluye como tal, sus principales hacedores están en torno a los veintiséis años. Es evidente que en esos años transcurridos los cuatro redactores de la publicación han evolucionado radicalmente en su pensamiento teórico-poético, tanto, como se verá, que en algunos casos llegarán a optar por estilos que habían rechazado en sus primeros artículos. Por otro lado, la evolución del pensamiento teórico claraboyista estará directamente vinculada a las intenciones de los redactores de la revista para cada una de las etapas, y, así, si durante la primera etapa de la publicación la principal intención es "declarar superada la poesía anterior, encerrada en la dicotomía poesía

social - poesía intimista"³³, todo el tratamiento teórico de la revista en estos primeros números derivará en el estudio de las consecuencias que arrastra para la poesía esta dicotomía; mientras que en las otras dos etapas de la revista la principal intención es la de "investigar"³⁴ y conectar con la poesía española del momento y con la poesía mundial³⁵ y, por lo tanto, el cuerpo teórico de *Claraboya* avanzará en este sentido.

Como he señalado, uno de los aspectos fundamentales de la teorización poética de la primera etapa de *Claraboya* se funda sobre las consecuencias de la dicotomía poesía social - poesía intimista y las posibilidades de superación de dicha oposición en la nueva poesía. Ya en el primer editorial de la revista se diferenciaba de modo categórico:

De la posguerra para acá, aparecieron como se sabe dos tendencias hasta hoy mismo vigentes. De un lado el poeta social. De otro, el intimista. Todo esto de poetas sociales e intimistas, acogidos a uno u otro partido, nada ha dado a ganar a nuestra literatura (nº1, pág. 5).

Y en el editorial del nº 5 (mayo-junio de 1964) se insistía del mismo modo en semejante visión dicotómica de la poesía española de posguerra, teniendo en cuenta ahora su atención a la realidad circundante:

Dejando de un lado a los cantores profesionales de la paz, poéticamente nulos, entramos en los años 40-45 con la doble escuela social e intimista. Hagamos hicapié en la identidad de ambas escuelas por lo que a planteamiento se refiere. La poesía española ha retrocedido hasta lo ingenuo. Chille o

sonría, mire la realidad o no la mire, parte de un desconocimiento de la realidad tal y de la realidad poética (nº 5, pág. 5).

Si bien, por una parte, el editorial de *Claraboya* adelantaba una visión más actual de la poesía española de la primera posguerra, al señalar la coincidencia estilística de las tendencias social e intimista, su visión dicotómica del panorama poético no venía sino a coincidir con la concepción maniquea que se había ido imponiendo desde la crítica "oficial", dividiendo a los poetas en "arraigados" y "desarraigados", sociales e intimistas, comoprometidos y no comprometidos, etc. e ignorando que la realidad poética española resultaba más compleja, con grupos poéticos como el *Postismo* o *Cántico* y con autores tan distintos como Juan Eduardo Cirlot o tan inclasificables como José Luis Hidalgo o José Hierro, muchas veces a mitad de camino entre las dos principales tendencias.

Esta visión de la poesía española de la primera posguerra dividida en dos tendencias principales había de tener repercusiones en el pensamiento teórico de *Claraboya*. Agustín Delgado señalaba, en una de las "Dos notas sobre sinceridad poética" que abrían la segunda entrega de la revista, cómo las dos tendencias dominantes en la poesía española de posguerra tenían su eco en la poesía-objeto y en la poesía de corte intimista que se elaboraba en Europa y cómo ambas fracasaban en su intento de ser sinceras:

Se ha creído hasta ahora, por una gran parte de la poesía joven europea, que en lo que al poema atañe, sinceridad es tanto como decir, como enumerar lo que pasa. Ya ha sido Cesare Pavese quien ha delimitado mejor que nadie esa "poesía-objeto" o apología de las cosas según aparecen a la vista, sin ser viciadas por el hombre que las ve. Esta actitud matemática sólo se explica como última aberración de un movimiento que, a fuer de estético, se quedó más acá, en la asepsia. El origen ideológico está, han proclamado sus defensores aunque no aparezca por ninguna parte, en el sistema dialéctico que hace de la supremacía de la materia su punto de arranque. Enumerar lo que pasa no es hacer poesía sino periodismo, o en el caso de operar con leyes científicas, estadística. (...) No es ésta la sinceridad del poeta. Y pasando al otro lado, tampoco el intimista, si es cantor del sentimentalismo vacuo, se pronuncia como hombre que da fe de sí. (...) El poeta intimista abusa de la facultad versificadora, y haciendo llorar a la gente menos capacitada para vivir, se lucra con su oficio (nº 2, pág. 7).

En el fondo de esta visión de la poesía europea que realiza Agustín Delgado subyace la división establecida por Eutimio Martino en sus artículos teóricos entre *materia* y *espíritu*, entre sujeto poético y realidad objetiva. Tal como apunta Delgado, la "poesía-objeto" tiene su origen en "la supremacía de la materia", mientras que la poesía intimista tendrá su punto de arranque en la supremacía del espíritu; es decir, la primera parte de la realidad objetiva, del objeto poético, del conocer, mientras que la segunda parte del individuo, del sujeto, del ser. La teoría de Martino viene así a coincidir en un primer estadio, como ya quedó señalado, con las opiniones de Delgado y del grupo redactor de *Claraboya*, en una visión bipolar de la

poesía. Esta coincidencia se llega a expresar en términos semejantes, como ya apunté, en el editorial que inicia el n° 4 (marzo-abril de 1964), donde los dos modos de concepción poética distinguidos se sustentan en el pensamiento filosófico de Heidegger y Lukacs para diferenciar el acercamiento a la realidad de ambas tendencias:

Heidegger ha llegado a profetizar un futuro en que poesía y filosofía operarán en continuo intercambio dentro del recinto de la palabra "la casa del ser". Lukacs impone a la superestructura "poesía" un destino instrumental en el proceso dialéctico. La realidad es antes que nada y su purificación social lo primero por lo que se debe batallar (n° 4, pág. 5).

Así, *Claraboya* encuentra un sustento filosófico en las figuras de Heidegger y Lukacs para mantener su distinción de dos tendencias poéticas. De esta manera, coincidiendo con la teoría de Eutimio Martino, el grupo editor de la revista diferencia entre *poesía del ser*, es decir, del sujeto, y *poesía del conocer*, es decir, de la realidad, e identifica a la primera con la poesía intimista y a la segunda con la poesía social, con la poesía-objeto europea, cuyo modelo es Pavese³⁶.

Una última consecuencia de esta visión dicotómica de la poesía se manifestará en la *forma poética*, que tratará el editorial del n° 6 (julio-agosto de 1964) de *Claraboya*, último de esta primera etapa, diferenciando dos formas poéticas distintas: la forma romántica y la forma objetiva.

La forma romántica, así como la neo-romántica , de la que se aprecian brotes en la más reciente producción española, supone que la poesía es "invención"; es decir, que un mundo nuevo ha de ser dado a luz desde la oscuridad. Tal mundo es, por inventado, subjetivo en el último grado, y su configuración sistemática. O sea, que ha de tener todos los elementos de un organismo cuya vitalidad de la potencia creadora del poeta, y cuyo alcance a los demás vendrá dado por la doma que tal poeta posea de los elementos expresivos. Siempre, claro está, con la mirada dirigida hacia dentro (nº 6, pág. 5).

La *forma romántica* se vinculará, de esta manera, con la poesía intimista, puesto que se trata de un tipo de poesía "con la mirada dirigida hacia dentro" y que crea un mundo "subjetivo en último grado". Por otro lado, la *forma romántica* también se vinculará con la nueva mística poética, tal como la concebía Eutimio Martino en su tercera "Situación de la poesía", por cuanto el poeta se erige en un dios creador y el acto poético se concibe así como un reflejo del acto de creación cósmica, por el que "un mundo nuevo ha de ser dado a luz desde la oscuridad".

Por su parte, la *forma objetiva* se establecerá como oposición radical a la *forma romántica*:

La forma objetiva de hacer el poema, goza también de sistema, pero más que un organismo estriba su poder en la delimitación por conceptos de lo que fuera, y no en el interior, sucede al poeta. Por ello, no es subjetiva. Y digamos más, en muchos de los casos se queda en forma "pura", en camisa de culebra después de abandonada (nº 6, pág. 5).

Se trata, por lo tanto, de una forma poética conceptual y más atenta a la realidad exterior que a la subjetividad.

La *forma objetiva* se une así a aquella poesía que trata de expresar "la universalidad del conocer", por decirlo con palabras de Eutimio Martino (nº 2, pág. 43), a aquella poesía, como la "poesía-objeto", que atiende a la realidad de un modo absoluto, "que hace de la supremacía de la materia su punto de arranque" (nº 2, pág. 7), una poesía que, al sobreestimar el conocer sobre el ser, puede incurrir en "un conocimiento formalista más que sustancial" (nº 2, pág. 44), puede quedarse "en forma pura".

Así pues, tanto desde el punto de vista de la sinceridad poética (nº 2), como desde la aproximación y captación de la realidad (nº 4 y 5) y desde la observación de la forma poética (nº 6), *Claraboya* distingue en la poesía una división dicotómica que no es sino reflejo de la división en dos tendencias que percibe en la historia de la poesía española de posguerra. Frente a esta clara división en dos polos opuestos de la realidad poética, la teoría de la revista leonesa planteará desde diversos puntos de vista una superación diléctica de tal oposición.

Desde un punto de vista histórico literario, los miembros de *Claraboya* señalarán desde el primer momento al grupo de la generación del medio siglo como su "centro de atención"³⁷ para iniciar la superación de las dos tendencias predominantes en la poesía durante la primera posguerra. Ya en el primer editorial de la revista se

apuntaba: "Y si se hace en España una poesía honda, la hacen precisamente tres o cuatro cuya edad no alcanza los treinta años" (nº 1, pág. 5). En el editorial del nº 5 (mayo-junio de 1964) se planteará la poesía de la segunda generación de posguerra como el enlace fundamental de la nueva generación, poniendo el acento en la purificación del lenguaje poético y en el conocimiento poético de la realidad que esta generación lleva a cabo frente a la primera:

Logran dar a la poesía mayor alcance, haciéndola más simple. No es que purifiquen el lenguaje anterior. Es que el poema entero se planteó al hilo de fenómenos que de por sí dan por purificado ya el lenguaje. El poeta va adentrándose en el conocimiento de la realidad y va alentando con tal perforación la marcha del Universo. Esta generación está comenzando a dar ahora sus primeros frutos.

De ella y no de la anterior es de donde debe partir la poesía futura. (...) Hay quienes siguen adscribiéndose también en la poesía social antigua, hoy anacrónica. El futuro deberá seguir conociendo la realidad con una mirada más honda, con una conciencia un grado más incorporada al resto del mundo (nº 5, pág. 6-7).

Así pues, la nueva generación verá en la del medio siglo su modelo no sólo por la simplificación del poema que llevan a cabo, logrando un mayor alcance, sino también por la capacidad para profundizar en un mayor conocimiento de la realidad. Precisamente, como ya se vio anteriormente, la concepción de la poesía como uno de los modos principales de conocimiento de la realidad es uno de los pilares fundamentales de la estética de *Claraboya* en esta primera etapa; pilar que se irá fundamentando

teóricamente en un rechazo de la *poesía del ser*, de la poesía intimista, y en un acercamiento a la poesía-objeto que, rechazada en un primer momento, se planteará como modelo poético en la segunda y tercera etapas.

La poesía como modo de conocimiento, la *poesía del conocer*, frente a la *del ser*, atendía, tal como la definió Martino, a lo universal del individuo, a aquello que comparte el poeta con los demás hombres, y no es de otra manera como la concibe Agustín Delgado cuando escribe en su "Diálogo con Dámaso Santos": "La poesía queda para lo universal del individuo, en su época" (nº 3, pág. 24). Es precisamente a esa dimensión universal del individuo hacia la que se inclina la poesía propuesta por el editorial del nº 4: "estamos con quienes abogan la nueva poesía, fundida más que al individuo, a sus dimensiones universales, y sobremanera esa dimensión, el conocimiento, de por sí tan totalizadora" (nº 4, pág. 6). Este especial modo de conocimiento supone, en un primer estadio, un encuentro con el hombre, para después pasar a un conocimiento universal y totalizador, tal como se describe en el editorial del nº 3: "la poesía siempre es un modo de participación, con el hombre primero y con el resto del Universo después" (pág. 5).

Claudio Rodríguez había definido unos meses antes en su poética para la antología *Poesía última*, exactamente del mismo modo que lo hacía el editorial de *Claraboya*, la

poesía como un *modo de participación*, que, al fin, no se revela sino como una forma especial de conocimiento:

Creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer³⁸.

No era casualidad que el editorial de *Claraboya* coincidiera en la misma concepción de la poesía y en los mismos términos que Claudio Rodríguez. Precisamente, en el mismo número de la revista leonesa, Agustín Delgado reseñaba la aparición de *Poesía última*, destacando que "las apreciaciones y diagnósticos mejores son los de Valente y Claudio Rodríguez. Ambos, dando a la dimensión social su sentido más verdadero, se bifurcan después, uno en el análisis de la poesía como estructura de conocimiento nuevo y el otro destacando una nota fundamental de tal conocer, el estar actuando en las tablas a la par que se conoce" (nº 3, pág. 41). Recogía Agustín Delgado las palabras de Claudio Rodríguez en la citada antología acerca del conocimiento:

Una característica esencial de este último (conocimiento) consistiría en que lo que se conoce acontece, está actuando en las tablas del poema. Y sólo ahí. El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra³⁹.

No iba a ser la última vez que se retomaran estas palabras de Claudio Rodríguez, y, de esta manera, en el editorial del nº 4, en que se trataba expresamente del

conocimiento de la realidad a través del poema, escribía el editorialista: "El conocimiento poético, compara Claudio Rodríguez, exige la actuación en las tablas; es decir, evita la división entre pensador y objeto pensado" (pág. 6).

Tal como se había señalado en el editorial del n° 3, el conocimiento poético, como lo concebía *Claraboya* en esta primera etapa, había de tener dos objetivos fundamentales: en primer lugar, el Hombre, para, después, conocer el Universo todo. De la carrera a la consecución del primer objetivo, se derivaría una tendencia claramente humanista que teñiría no sólo la primera etapa de la revista, sino todo su desarrollo; a través de la búsqueda de un conocimiento universal, se llegaría a una poesía que, preocupada desde el principio por la relación del Hombre con la Historia, acabaría planteándose esta relación como eje fundamental de sus preocupaciones no sólo temáticas, sino también estilísticas, en las etapas posteriores. El carácter humanista, la voluntad de humanizar la poesía, será uno de los rasgos principales de *Claraboya*, como he dicho, no sólo en su primera etapa, sino en toda la existencia de la revista. Tanto es así que, al hacer un repaso del pasado inmediato de la publicación en el editorial del n° 13 (enero-febrero de 1967), Agustín Delgado, bajo el pseudónimo de José Angel Lubina, señalará claramente este propósito humanizador:

La finalidad ideológica de la Revista es clara: renovar la poesía española. Humanizarla, darle fuerza, arrancársela al monstruo de la belleza, que poco a poco consumía, uno por uno, sus encantos, volverla a sacar de paseo por los pueblos y las ciudades, meterla en las tabernas y en el casino provinciano, dejarla escuchar con los ojos abiertos todos los ruidos, dejarla volver a casa con esa como amargura, como resignación, como amor agrio y rebelde (nº 13, pág. 6).

En profundidad, lo que se había intentado desde los primeros números de *Claraboya* había sido desterrar cualquier tipo de formalismo estilístico, cualquier tipo de lastre retórico, de ahí el rechazo a la poesía social y a la poesía intimista como corrientes establecidas y convertidas en retórica, para, de esa manera, conseguir que la poesía recogiera el hálito del hombre de su tiempo. No es extraño, así, que una de las primeras premisas que se plantearan los miembros de la revista leonesa, de modo unánime, fuera la voluntad de crear una poesía sincera. Para ellos, humanismo y sinceridad eran dos términos que aparecían íntimamente unidos, como lo muestran las últimas líneas del primer editorial: "Aquí, únicamente intentamos recoger todo aquello que sea sincero, que tenga a lo menos una brizna de humanidad" (nº 1, pág. 6). En realidad, no creo que pudiera establecerse una línea divisoria que diferenciara, en la primera etapa de la publicación, conceptos como humanismo, sinceridad poética y anti-retoricismo; más bien pienso que todos ellos, como el rechazo a las tendencias poéticas establecidas, son el resultado de la búsqueda de una voz propia, cercana a la realidad

circundante y a la propia vivencia del poeta como hombre, que en algunas ocasiones, por falta de "oficio poético", daría en una expresión romántica, que muchas veces rondaba el sentimentalismo y el patetismo. Es evidente que estos defectos fueron muy pronto superados por aquellos autores más capacitados para la escritura poética, a medida que fueron aprendiendo su oficio.

La segunda entrega de *Claraboya* se iniciaba precisamente con "Dos notas sobre sinceridad poética", que hacía las veces de editorial de dicho número, texto en el que de dos formas diferentes pero complementarias se atendía la cuestión de la sinceridad en poesía. Bernardino M. Hernando apuntaba en la primera nota cómo la sinceridad poética, del modo en que él la entendía, implicaba la unión perfecta y sin fisuras entre hombre y poeta:

Sinceridad es el arte de decir la verdad. La verdad interior que se aloja en cada hombre.

El poeta, hombre dotado del don de la palabra, posee el medio expresivo más eficaz para decir la verdad, su verdad interior. Y si la traiciona es reo de doble crimen: como hombre y como poeta. (...)

Si el poeta fuere sincero en sus costumbres, lo será también en sus versos. El poeta ha de estar respaldado por una hombría de bien, por una honradez, por una integral sinceridad. No puede impunemente llevar dos vidas, como ciudadano y como poeta (nº 2, pág. 5).

La postura sostenida por Hernando lo situaba muy cerca de la concepción humanista de la poesía mantenida por Eutimio Martino, por la que la poesía es el hombre, y su vinculación de hombre y poeta, igualando sinceridad a

honradez y hombría de bien, lo colocaba en una concepción moral de la poesía muy cercana a aquella sostenida por los poetas de la primera posguerra y defendida en la sección de *Espadaña* que llevaba como título "Poesía y Verdad". Al identificar "sinceridad poética" con "verdad interior", Bernardino M. Hernando identifica hombre y poeta, condicionando, desde una postura ética, las actuaciones de éste al comportamiento de aquél; es decir, somete el comportamiento estético que debe predominar en el acto poético, a unas determinantes morales, tal como habían hecho años atrás los poetas sociales.

Agustín Delgado, desde una perspectiva más actual, define la sinceridad poética como la concordancia del poeta con un determinado momento vital, con la vida. Para él, la sinceridad, así entendida, será el carácter que defina la poesía:

Leído un poema, lo inmediato que de él nos queda es su sinceridad. Y con este acto imaginativo no estamos dejando al margen el valor o la significación que tiene. Antes al contrario, tal sinceridad es la que le mide (nº 2, pág. 7).

Como se vio, esta sinceridad poética no se manifestará a través de un tipo de "poesía-objeto" que se dedique exclusivamente a "enumerar lo que pasa". Tampoco la sinceridad poética pretendida se conseguirá a través de una poesía intimista, de un "sentimentalismo vacuo". La sinceridad poética no podrá hallarse ni en aquella poesía en la que se atienda exclusivamente el aspecto material

de lo poético, la realidad objetiva sin ningún tratamiento, ni tampoco en aquella escritura en la que prime lo absolutamente subjetivo e individual. La sinceridad poética, como la poesía para Martino, nacerá de la confluencia de ambos extremos, será el resultado de la vivencia interior de la realidad objetiva, que sólo se podrá llevar a cabo en la vida. De esta forma, *sinceridad poética y vida* aparecerán unidas de modo inseparable en el poema: "Al poeta le está encomendada la tarea de decir no lo que pasa sino lo que se vive. Ha de dejar que de sus palabras emane la vida" (nº 2, pág. 8).

Aparece así, vinculado al carácter de sinceridad poética, uno de los rasgos definitorios de esta primera teoría estética de Claraboya: la concepción de la poesía como "vividura", como captación del flujo vital⁴⁰. Esta concepción estética vitalista se halla muy próxima a la concepción temporalista que Antonio Machado expresara en su "Poética" para la *Antología* que Gerardo Diego elaboró en 1931: "Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada"⁴¹. Para Machado, como para el grupo de Claraboya, el poema trata de captar la vida en su propio devenir temporal, trata de atrapar la vida en sí, en su propio ser, y no como una imagen de ella, como una simulación. Al igual que para el poeta sevillano, para los autores leoneses el conocimiento que se deriva de la poesía concebida como "vividura" se opone de modo

radical al conocimiento intelectual: "Mas si hay otro conocer que lo efectúa el hombre en vivo y no la inteligencia sola, goza el poema de una prerrogativa negada a la ciencia y que es paradójicamente la "vividura" tal" (nº 4, pág. 5). En la misma "Poética" citada, Machado se refería a la poesía del intelecto del siguiente modo:

Entretanto se habla de un nuevo clasicismo, y hasta de una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas, en las cuales el tiempo alcanza un valor absoluto⁴².

Del mismo modo, el conocimiento poético "en vivo" será para *Claraboya* un tipo de conocimiento intuitivo que capta la vida en su propia fluencia, alejado del conocimiento lógico de la realidad que otorga la ciencia, un tipo de conocimiento que "aúne vivir y comprender" (nº 4, pág. 5), es decir, que aúne, como quería Machado, las "directas intuiciones del ser que deviene" al "intelecto" que señala a la poesía "el imperativo de su esencialidad". Así pues, siguiendo, aunque no de un modo expreso, las ideas de Antonio Machado, los poetas de *Claraboya* establecen que la poesía, como captación de la vida en su propio devenir, otorga un instrumento de conocimiento de la realidad de carácter distinto e

incluso opuesto al conocimiento intelectual. De ahí que establezcan la captación de la vida como el primer objetivo de la poesía: "La primera actividad poética tiene como misión darnos lo más hondo de la vida de una sola vez" (nº 3, pág. 5), es decir, el fin principal de la poesía será "la toma viva de la realidad" (nº 6, pág. 5).

La premisa de la sinceridad poética afectará de otro modo distinto al desarrollo de la teoría poética claraboyista en el rechazo explícito de la poesía comprometida. La sinceridad poética, como el modo de captación de "lo más hondo de la vida de una sola vez", negará la existencia de un posible compromiso "a priori", tal como lo señala Bernardino M. Hernando: "El poeta no tiene por qué, a priori, ponerse al servicio de esta o aquella verdad" (nº 2, pág. 6). Si el poeta lo que intenta es la expresión sincera de su verdad en un momento determinado, en aquel instante en el que lo más hondo de la vida se revela, no puede plantearse ninguna premisa que coarte esa expresión sincera, por eso, tal como señala el editorial del nº 3, "una poesía deliberadamente programática, a base de enunciados de cualquier tipo, no tiene sentido" (pág. 5). De esta concepción se derivará una crítica directa contra la poesía social, por cuanto, convertida ya en expresión retórica, manifiesta una de las formas de compromiso menos "sinceras":

Hasta hoy, el modo más frecuente de comprometerse en España era hacer poesía "social". Ya hasta hoy también y salvando ligeras excepciones que el poeta, por hombre, ha salvado, se ha hecho nada más retórica de lo social. Se ha tomado el hambre del pobre para escalar en el viciado mundo de las letras (nº 3, pág. 6).

Y continuando con la crítica a la "poesía social" apuntada en el editorial, Agustín Delgado escribía en su "Diálogo con Dámaso Santos":

El prólogo de este tercer número habla de los mercaderes de esclavos que hacen la poesía del pobre. Esto es lo que no puede transigirse jamás. Al pobre lo que hay que darle es entrada de igualdad. Y eso no se hace con poesías sino con un sistema político-social (nº 3, pág. 24).

Si el compromiso ideológico del hombre, como se verá más adelante, tenía pleno sentido para *Claraboya*, la poesía social, convertida ya en 1964 en "retórica de lo social"⁴³, resultaba desechable. El compromiso ideológico no debía cifrarse en el tratamiento de una temática determinada y concisa bajo unas normas estilísticas repetidas, tal era la retórica a la que había llegado la poesía social, sino que el compromiso deberá ir más lejos y alcanzar al propio hombre: "Y el hombre es quien debe estar comprometido, en la primera línea de la sociedad. Entonces cualquier cosa, la nana para dormir a un hijo o el epitafio a un amigo, tendrán la fortaleza del despierto" (nº 3, pág. 6). De este modo, *Claraboya* trasladaba, en una concepción más actual y acorde con su tiempo, el campo del compromiso político e ideológico de

la poesía a la sociedad, del poeta al hombre: es el hombre, como individuo social, y no el poeta, el que puede estar comprometido ideológicamente, y su campo de actuación deberá ser la sociedad y no el poema. Fuertemente influidos por las posturas más avanzadas expuestas en la antología *Poesía última*, publicada unos meses antes, los miembros de *Claraboya*, y especialmente Delgado, posible autor del editorial y firmante del "Diálogo con Dámaso Santos" y del comentario a la citada antología, se hacían eco de algunas de las ideas allí expuestas. Ya se ha visto el reflejo que hallaba en las páginas de la revista el pensamiento de Claudio Rodríguez; por su parte, las ideas en torno al compromiso del poeta desarrollan el pensamiento expuesto en aquella antología por José Angel Valente, Claudio Rodríguez y, especialmente, por Carlos Sahagún, quien, a este respecto, escribe:

No creo que al poeta, como tal, se le pueda exigir ninguna clase de compromiso, si no es el de su autenticidad. (...) A la hora de la verdad, lo que cuenta en el terreno de las valoraciones éticas es la conducta pública de cada individuo⁴⁴.

El enlace de *Claraboya* con la generación de los cincuenta no sólo se daba a través de la concepción de la poesía como un modo de conocimiento de la realidad, ni en la aceptación, confesa o no, de las ideas estéticas de Antonio Machado⁴⁵, sino también en la opinión de que el

campo del compromiso ideológico debía trasladarse de la poesía a la sociedad, del poeta al individuo.

Uno de los problemas que se le planteaba a *Claraboya* en esta primera etapa era cómo conjugar el rechazo al compromiso ideológico tal como se concebía en la poesía social, de un modo ya retórico, con su opinión de que la poesía no debía detenerse en el conocimiento del Hombre, sino que debía avanzar hacia el conocimiento del "Universo todo". Desde el primer editorial se había planteado que la poesía debía expresar no al hombre aislado, sino la relación del hombre con la historia, con su época:

Si pasamos la vista por la historia de nuestra lírica, veremos que precisamente quien mejor logró obtener un timbre personal, abierto y eterno fue quien mejor vivió la historia, pero quien la vivió efectivamente, dejando brotar lo que ella le traía y lo que le negaba (nº 1, pág. 5).

Esta idea venía a unirse con la opinión de que la poesía debía expresar "no lo que pasa, sino lo que se vive" (nº 2, pág. 8), es decir, la realidad interiorizada en el poeta, la unión del sujeto con la realidad externa, la unión del poeta con su época. El hombre, como tal, en relación con su época, puede "vivir unas ideas" (nº 3, pág. 5), aunque no en tanto que estructuras dadas, sino como asimilación de dichas estructuras, reviviendo en su interior dichas ideas como propias. En cuanto estas ideas forman parte de la vida, de su vida, el poeta puede integrarlas en el poema:

Ahora bien, la poesía es el hombre. Y el hombre, ante la vida, en lo que se le deja elegir, elige. Esta elección suya en favor de un compromiso con la hora histórica que le ha sido dado vivir, le orientará hacia un mundo distinto, desde el que su canto se hará comprometido también. Y con certeza que nos dará entonces, según su capacidad, una visión más amplia. Pues además de lo que es universal e inmutable recibiremos en plena cara el aliento de nuestra época (nº 3, pág. 5).

El compromiso del poeta consistirá en retratar la realidad de su época, desde su "vivir" esa época, su historia. Por lo tanto, cada época, cada momento histórico propiciará un modo distinto de "compromiso", por lo que dicho compromiso, tal como lo concebía la poesía social, no es válido para una época posterior. Nace así una concepción dinámica, dialéctica, de la realidad y de la poesía, frente a la concepción estática que había llevado el compromiso en la poesía social al retoricismo más absoluto. Puesto que, por un lado, la realidad no alcanza nunca un grado de objetividad absoluta en el arte ("Si pudiera darse el caso de lograr un mundo objetivo, satisfactorio para todos, en un poema sería contradicción" nº 3, pág. 5), y , por otro, se encuentra en un cambio permanente, el poema no podrá adaptarse a unos modos dados, que supondrían la paralización y el estatismo, sino que procederá a la captación de la realidad "en vivo", resultando variable, por lo tanto, el modo de compromiso con dicha realidad cambiante. Es por esto por lo que Claraboya rechaza el compromiso tal como lo concebía la poesía social,

compromiso que fue apto para el momento en que dicha poesía surgió, pero que, detenido en el tiempo, perdió "contacto con la estructura mental y política del país" (nº 13, pág. 5).

Esta concepción dinámica del compromiso exigía, a su vez, una especial concepción filosófica de la realidad, que alejaba a los miembros de *Claraboya* de las opiniones de Eutimio Martino. Si tal como se vio, para éste, la realidad resultaba objetiva y lo único que la modificaba era la percepción del individuo, por lo que sus últimos artículos se dedicaban al estudio de lo subjetivo y espiritual del acto poético, para *Claraboya*, la realidad, la *realidad tal*, como ellos la definen, aúna ambos elementos, estableciendo una relación *dialéctica* entre ellos. Para *Claraboya*, la realidad, en perpetuo cambio y evolución, no posee una existencia objetiva, sino en el interior del individuo, y es tal en cuanto éste "la vive"; así la *realidad tal* y la *realidad poética* quedarán definidas de la siguiente manera en el editorial del nº 5:

Bajo el nombre primero (realidad tal) queremos dar a entender el grado de evolución de la sociedad en que se vive y la relación existente entre nuestra conciencia -supuesta evolucionada- y el espíritu de tal sociedad. Por realidad poética entendemos el logro de expresión de tal relación bajo leyes poéticas dictadas por la realidad primera (pág. 6).

Quiero subrayar la especial concepción de la realidad como *relación* entre conciencia individual y grado de

evolución social, por cuanto es precisamente dicha relación la que otorga a la concepción de *Claraboya* un carácter dinámico y dialéctico, frente al carácter estático de la poesía social. A su vez, la realidad poética, como expresión de la realidad tal, resultará condicionada por ésta y, por lo tanto, sus fórmulas variarán al mismo tiempo que la realidad tal cambie.

Esta nueva concepción de la poesía y de la realidad exigirá la formulación de una nueva estética, una estética de "fórmulas rotas", eco de la poesía de César Vallejo, que *Claraboya* propugnará desde sus primeros números. Si, ya en la segunda entrega de la revista, Agustín Delgado, como se vio, proclamaba la poesía de César Vallejo como modelo de expresión de lo más hondo de la vida, en el editorial del nº 5, la "poesía rota" del peruano es mostrada como ejemplo del tipo de escritura que, acorde con el momento social que vivía, debería haber llevado a cabo la primera generación de posguerra: "Una poesía rota al estilo, pongamos por caso, de Vallejo y una poesía racional, directamente entroncada en el 27, creemos que hubieran sido las necesarias" (pág. 6). Y en el editorial del siguiente número se insistirá en esta forma poética en "fórmulas rotas" como característica de la nueva poesía, acorde a la evolución de la sociedad: "Ha de ser adecuada, decimos, la forma al sentir de la sociedad. Se hace necesaria una poesía escrita en fórmulas rotas" (nº 6, pág. 6). Paradójicamente, esa

propuesta de escritura en "fórmulas rotas" no hallaba eco en la revista, que, en aquel número, se abría con unos sonetos de corte clásico de Mercedes Saorí, ganadora del primer premio de poesía *Claraboya*. Aún esta propuesta de una nueva estética basada en la expresión a través de "fórmulas rotas" hallará eco en los editoriales de los números 9 y 10, de 1965, pertenecientes a la segunda época de la revista. En el primero de los dos números citados, *Claraboya* encontraba ese nuevo modo de captación de una realidad falta de coherencia a través de un estilo roto que refleje precisamente esa falta de coherencia, en el cine de Antonioni:

Para el poeta de hoy subsiste todo el mundo de valores anterior. Y por encima de lo demás, la belleza. Ya se ofrezca ésta en el vaso de la angustia o en el pregón social, lo importante es versificar, sea en formas abiertas o cerradas, hacer un cántico. Cuando lo que la realidad ofrece es falta de coherencia, vaga, sin hormas. La angustia de Antonioni no le viene de una corriente general de pensamiento o de acción, sino de las cosas mismas. En esas cosas no hay ningún lazo apreciable que las una (nº 9, pág. 5).

El estilo roto propuesto por *Claraboya* se deriva directamente de su concepción de la realidad y de la poesía como captación de la vida en su propio devenir. Este estilo, que toma su modelo en la poesía de César Vallejo y, en cierto modo, también en la de Blas de Otero, halla su modo de expresión cinematográfico en el cine de Antonioni y su modo de expresión literario en la

poesía "beat" norteamericana, como señala el editorial del n° 10:

Por otro lado tenemos el frente "beat", que arranca del poema "Aullido de Ginsberg" (*sic*), un norteamericano. Desde el Norte irradió al Sur y en el Sur, bajo la mirada de Vallejo, tomó cuerpo en diversos grupos de vanguardia. Es una poesía deshilachada, a cachos, una poesía que Claraboya pidió en sus prólogos alguna vez. Unos poetas acordes con unos tiempos nada ordenados y medidos (n° 10, pág. 6).

Pero este estilo "roto" propugnado por Claraboya iba a ser pronto abandonado en favor de un estilo más narrativo inspirado en la poesía de Bertolt Brecht, que, ya anunciado en el editorial del n° 8, no llegará a su completa definición hasta tres números después, en el editorial elaborado por Antonio Gamoneda⁴⁶ para el n° 11, y que caracterizará la poesía del grupo Claraboya en sus dos últimas etapas. La poesía en "fórmulas rotas", que había sido propuesta como un modo de captación de la realidad más acorde a la evolución de la sociedad que la poesía social, sería pronto abandonada por el grupo leonés sin alcanzar una expresión verdaderamente lograda. El poema "El mar", de Agustín Delgado, puede dar idea de la poesía que se consiguió hacer dentro del estilo "roto":

Cuando recuerdo el mar, aquel mar latino
soy un obseso. Desnudándose, quieta,
el agua. Dos brazos de playa
alrededor de mí. Y no fui feliz.

Caían de lejos
sonidos. Me arrojé hasta remover

las arenas del fondo. Una ola
atravesó la espalda por encima.
Al emerger, fui un obseso
que agitaba la cabeza en la superficie.
Había fuego (nº 9, pág. 7).

Así pues, partiendo de la negación de las dos tendencias poéticas anteriores (poesía social y poesía intimista) y de las consecuencias profundas que una aceptación de tal dicotomía suponía, *Claraboya* se propone en su primera etapa, que abarca el primer año de existencia de la revista, la superación de esas dos tendencias mediante una concepción profunda de la poesía, que acabará derivando en una formulación filosófica de la realidad, que aúna al ser individual con la sociedad en que se encuentra inserto. Desde esta postura, la revista leonesa propone un nuevo tipo de poesía como "vividura", es decir, como captación viva de la realidad en su propio devenir, de la que se derivará una concepción dinámica de la realidad y una formulación *dialéctica* del compromiso poético. Esta nueva concepción de la realidad y de la poesía habrá de hallar expresión en la formulación de un estilo "deshilachado", "a cachos", en "fórmulas rotas", que, heredero de la poesía de César Vallejo y, en cierto modo, de la de Blas de Otero, encontrará su reflejo en el cine de Antonioni y en la poesía "beat". El avance en este nuevo estilo permitirá a los poetas de *Claraboya* ir eliminando los restos de una expresión romántica que, como consecuencia de la búsqueda de una voz personal y propia, se había derivado de una voluntad de sinceridad

poética y de humanismo, característica de esta etapa. En su intención de superar las dos tendencias predominantes anteriores, convertidas en expresión retórica, *Claraboya* enlazará con la generación del medio siglo. Con ella compartirá no sólo la idea de que la poesía es un modo especial de conocimiento de la realidad, sino también el magisterio, expreso o no, de las ideas de Antonio Machado y la actualización del compromiso ideológico del poeta. El enlace con las posturas más avanzadas de la generación del medio siglo, aquellas representadas por Carlos Sahagún, Claudio Rodríguez y José Angel Valente en *Poesía última*, y la asunción de sus principales postulados teóricos permitirá a *Claraboya* evolucionar hacia una nueva formulación estética que hallará su eco en los números siguientes de la publicación. Puede decirse que, en un año, los miembros de *Claraboya* habían conseguido "ponerse al día" con la evolución de la poesía española y europea. A partir de ahora se trataba de ver lo que en materias estéticas, y especialmente en poesía, estaban haciendo en esos años jóvenes como ellos en el resto de España y en el resto del mundo.

Superadas ya las dos tendencias anteriores, poesía social e intimista, y ensamblada la nueva generación en la del medio siglo, aceptando sus métodos creativos y sus postulados teóricos fundamentales, *Claraboya* inicia su segunda etapa, que abarcará dos años, 1965-1966, y seis números, en la que su principal presupuesto será "la

conexión de la poesía española con la poesía mundial"⁴⁷. En esta etapa se procederá a un desarrollo lógico de los planteamientos teóricos cimentados durante la primera época, para aplicarlos, más que a un desarrollo teórico, al análisis de las manifestaciones artísticas y poéticas más actuales. Podría decirse que si la primera etapa supuso un proceso introvertido de una formulación teórica importante, la segunda etapa supone la aplicación práctica de los conceptos teóricos acuñados anteriormente, con la lógica redefinición de algunos de ellos, y la búsqueda de modelos artísticos actuales que se acoplen a dicha formulación teórica. Si en la primera etapa *Claraboya* intentaba teorizar en abstracto sobre las grandes cuestiones de la poesía (su relación con la Historia, su relación con la realidad, el conocimiento poético, etc.), ahora intentará redefinir aquellos objetivos teóricos a partir de la observación de modelos artísticos avanzados, como son el cine de Antonioni (nº 9), la literatura latino-americana (nº 10), la poesía de Bertolt Brecht (nº 11), o la actual poesía española (nº 12).

Como ya se vio, *Claraboya* se inclinaba, desde su primera etapa, frente a la opinión de Eutimio Martino, hacia el lado material del hecho poético, hacia la poesía "fundida más que al individuo, a sus dimensiones universales, y sobremanera esa dimensión, el conocimiento, de por sí tan totalizadora" (nº 4, pág. 6).

Esta especial preferencia por la *poesía del conocer*, frente a la del *ser*, había condicionado su acercamiento a la generación del medio siglo y había propiciado un replanteamiento filosófico de la realidad como *relación* entre la conciencia individual y el espíritu de una sociedad en un momento determinado de su evolución. En esta segunda etapa de la revista, se dará un vuelco definitivo hacia la realidad; el retrato "en vivo" de la época en que está el hombre inserto será el principal objetivo de la poesía, tal como se define en el editorial del n° 8: "No se trata de repetirnos en términos retóricos, ideologías para nuestra época. Queremos nuestra época "viva". Este es el compromiso primero y fundamental" (pág. 5). Tal como se había apuntado en números anteriores, la captación de una época "en vivo" supone no aplicar sobre esa época estructuras ideológicas anteriores. Cada época es susceptible de crear sus propios sistemas ideológicos, únicos e irrepetibles para cada momento histórico, y si sistemas anteriores se aplican a épocas inmediatas, la captación de dicho momento no resultará "en vivo", sino que, paradójicamente, se reproducirá una imagen falsa de dicha época. En consecuencia, *Claraboya* denunciaba el desajuste histórico de la corriente de poesía social con el momento que se estaba viviendo; es decir, la poesía social se había convertido en una retórica incapaz, sin actualización, de ser útil para aquel momento. Pero si,

Claraboya, en su vuelco hacia la realidad, marcaba claramente sus diferencias con la poesía social, también se despegaba de cualquier indicio de romanticismo que pudiera haber afectado a la primera producción de sus editores; su "vitalismo" no era de corte romántico, sino que atendía a la realidad de su momento histórico:

Se nos ha repetido con demasía que del corazón, de los aledaños del sentimiento tomaba "inspiración" el poeta. Ni la inspiración existe ni el corazón está hoy para que le canten. (...) Hoy el corazón canta lo que ve, se sitúa en los momentos de mayor concentración vital y condensa lo que ve (nº 8, pág. 5).

De esta manera, *Claraboya* insistía, subrayándolos, en sus dos principales postulados teóricos elaborados en su primera etapa: la poesía como captación de una época "en vivo"; la poesía como un momento de máxima concentración vital.

Una vez señalado el principal objetivo de la poesía, la captación de una época "en vivo", "la toma viva de la realidad" (nº 6, pág. 5), *Claraboya* se lanzará a la definición de esa realidad "viva" y al establecimiento y análisis de diversas fórmulas poéticas para la captación "en vivo" de dicha realidad. La realidad se establece como problema, y la captación "viva" de dicha realidad, como el principal objetivo de la creación artística, sea cinematográfica, como en el caso de Antonioni, sea poética: "tanto poema como película han de quedar al margen del drama de acción y han de situar lo que en

nuestro tiempo compone la realidad" (nº 9, pág. 6). Pero para esta captación de la realidad de "nuestro tiempo", tal como subraya el texto citado, será necesario profundizar y concretar los márgenes de lo real, "objetivizar" la realidad, como señalará José Angel Lubina en la presentación del nº 13:

En la segunda etapa, una meditación de los libros que fueron apareciendo (...) hicieron (sic) fuerte la idea, de que era necesaria una mayor objetivización, a base de volver a lo más inmediato y concreto. (...) No es otra cosa en el fondo que una voluntad radical de objetivizar, a diversos niveles, zonas de la realidad dispersas y, a primera vista, intocables (pág. 6-7).

Para Claraboya, el problema de las representaciones artísticas de la realidad radica principalmente en que se quedan precisamente en meras representaciones, en que no captan sino la realidad en su forma más aparente, sin llegar a profundizar en el propio ser de ésta. La realidad aparente y estable oculta niveles más profundos donde ésta se manifiesta en continuo movimiento, en pleno devenir.

Existen modelos artísticos que han permitido la captación de la realidad objetivada "en vivo" en diversos momentos históricos, pero, para captar la realidad "viva" del momento histórico actual, es necesario la asimilación de tales modelos a la situación social e histórica del presente, puesto que, como quedó apuntado, ningún sistema ideológico es aplicable fuera del momento histórico que lo creó. Así, si el surrealismo, la canción directa o la

poesía de Brecht pueden aportar enseñanzas en la captación de la realidad a través del poema, estos modelos no podrán ser aplicados directamente al momento histórico actual:

En la poesía más joven se notan brotes de renovación formal. Se acusa de una parte la influencia del canto directo, al modo de nuestros poetas viejos, narrativo con elección dirigida desde fuera de las partes de la narración y que ideológicamente nos la sitúan. Otros llegan desde el surrealismo. También hay quienes han leído detenidamente a Brecht. (...) Mas el problema está en la asimilación de estas tendencias en orden a una sociedad actual (nº 8, pág. 5-6).

No obstante esta necesaria asimilación a la situación actual, los diversos modelos artísticos pueden aportar una serie de enseñanzas útiles a la hora de la creación artística en la sociedad del momento. El surrealismo "enseña que la copia burda de la realidad es inadmisible, por imposible" (nº 8, pág. 6) y, por lo tanto, se vincula en cierto modo al estilo "en fórmulas rotas", que había propugnado la revista desde su primera etapa, y al modelo cinematográfico de Antonioni, de quien se admira su "angustia" al retratar la realidad, "cuando lo que la realidad ofrece es falta de coherencia", cuando la observación de la materia real circundante pone en evidencia que "en esas cosas no hay ningún lazo racionalmente apreciable que las una" (nº 9, pág. 8). Del surrealismo y del cine de Antonioni⁴⁸ se deriva un modelo de captación de la realidad, de representación, dislocado, roto, en relación directa con el referente

real: "A un referente descompuesto le conviene un
significante roto"⁴⁹. Como se verá más adelante, este
estilo hallará su modelo también en la poesía "beat".

Si el surrealismo y el cine de Antonioni parecían
confirmar el estilo propuesto por *Claraboya* desde su
primera etapa, la canción tradicional iba a señalar un
nuevo modelo de captación de la realidad que empezaba a
interesar al grupo editor de la revista: el narrativismo.
"La canción directa, narrada tiene un sentido grande para
nosotros. Pues la narración está en la base de una
purificación social de la atmósfera en que nos movemos"
(nº 8, pág. 6). La canción tradicional se vinculaba
directamente con la poesía popular y de ella no sólo
importaba el carácter narrativo, aplicable al nuevo
estilo, sino también, como señalaba Bernardino M.
Hernando en su reseña de *La señal*, de José Batlló, la
purificación del lenguaje y la búsqueda de la claridad
expresiva que conlleva:

Misión de la Poesía es agotar ese valor total,
no permitiendo que la sombra de otras palabras
oscurezcan y desvaloricen la expresión. Al pueblo no
se le engaña con palabrería, como a los salvajes con
piedrecitas de colores. Este ha de ser el punto de
partida de cualquier Poesía popular (nº 11, pág.
30).

Es decir, si, por un lado, el nuevo estilo propuesto, que
se desarrollaría plenamente en la última etapa de la
revista, avanzaba en la narración, "Poesía más relatada
que exultada", escribirá Lubina (nº 13, pág. 7), por otro

lado, avanzaba hacia una purificación del lenguaje fundada en la poesía popular, para lograr que la realidad narrada por el poema fuera asequible a una mayoría. Narrativismo y poesía popular eran, precisamente, los fundamentos sobre los que desde las páginas de *España* se había comenzado a cimentar la poesía social en la segunda mitad de los años cuarenta. Paradójicamente, tras una revisión y redefinición del estilo, Claraboya acepta en sus presupuestos fundamentales el modelo rechazado con anterioridad: "Cuando Claraboya exige una adecuación creativa al referente actual de la sociedad, está mencionando el método crítico histórico de sus predecesores"⁵⁰. No resulta así extraño que, en esta confluencia de la nueva estética claraboyista con la que habían sostenido los poetas sociales, la revista leonesa publicara en el n° 9 un poema de Gabriel Celaya, "El emigrante", en el que se combina el narrativismo (la narración de la historia de un emigrante vasco en Alemania), con la protesta social (la situación denunciadora del emigrante) y con la poesía de raíz popular (el poema es un romance y el lenguaje es liso y claro):

Cada noche se vuelve
mi sueño más ligero.
Ya casi no distingo
los vivos de los muertos.

Desde que vine a Alemania,
sólo vivo de recuerdos.
El mundo se me ha perdido
en lontananzas y espejos (n° 9, pág. 16).

Sin embargo, todo ello no obstará para que dos números más adelante, cuando aparece *Baladas y decires vascos*, donde estaba incluido este poema, *Claraboya* critique radicalmente el libro de Celaya y su estilo "que nada tiene que ver con la poesía":

Lo que no podemos elogiar, con lo que no estamos de acuerdo es con las cosas del libro que nada tienen que ver con la poesía. El arte, por serlo, tiene unos límites que no pueden saltarse impunemente. Y ni la manga más ancha, ni todo el desenfado del mundo pueden convertir en poesía lo que es vulgar cháchara que acaso tenga valores folklóricos o como se quieran llamar, pero no poéticos. Y este libro se nos ofrece como poesía. No estamos de acuerdo (nº 11, pág. 34).

En su camino hacia el nuevo "estilo narrativo", un hito importante para *Claraboya* será la poesía de Bertolt Brecht. Por una parte, la poesía de Brecht "aporta las bases para la interpretación", para la situación de la realidad en su verdadera significación. La poesía de Brecht analiza su momento histórico e interpreta la realidad de la sociedad de su tiempo desde un *estilo real*. De esta manera, el modelo acuñado por el poeta alemán orienta en la búsqueda de un *estilo poético realista*, aunque de distinto carácter que el que se pudiera derivar del cine de Antonioni:

La enconada búsqueda de un *estilo real* puede contar ahora con alguna orientación menos confusa. (...) Si los jóvenes poetas de España deciden iniciar la transformación de su poesía a través -y sólo así- de la transformación de ellos mismos, si sus actos y su conciencia son "realistas" ante las necesidades prácticas, también se producirá el

acceso a esa poesía real o realista que a todos preocupa (nº 11, pág. 5-6).

Tanto el estilo en "fórmulas rotas" derivado del cine de Antonioni, como el estilo narrativo derivado de la canción tradicional y de la poesía de Brecht comparten la común preocupación por la captación de la realidad en su propio ser, la toma de la realidad "viva", y son, por lo tanto, para *Claraboya* dos estilos radicalmente realistas. Ahora bien, mientras el estilo en "fórmulas rotas" pretende la representación de una realidad falta de coherencia a través de un significante descompuesto, el estilo narrativo pretende insertarse en el propio devenir de la realidad histórica, intenta situarse en el centro de su época, penetrar la realidad hasta su ser más profundo, para ofrecer una crónica real del momento histórico a través de "la narración de lo cotidiano", narración que resultará "a la vez historia y crítica" (nº 13, pág. 43), como escribirá José Angel Lubina comentando *Vacaciones pagadas*, de Pere Quart. Ambos estilos, en su voluntad realista, consiguen, por lo tanto, una "aproximación fondo-forma" (nº 8, pág. 6), como se predica de la poesía de Brecht, al conseguir un acercamiento de la representación artística al referente real, pero sólo el estilo narrativo que se deriva de la poesía del alemán logra efectivamente la unión de "conciencia personal y espíritu de época" (nº 8, pág. 6), la vinculación de individuo e historia, que había sido desde los primeros números de *Claraboya* una de las

preocupaciones más constantes. ¿Cómo logra esta unión el estilo narrativo derivado de Brecht? Instalándose en la acción, como señalará Antonio Gamoneda:

Hace cuarenta y cinco años que Brecht inició la instalación de su poesía en la acción. Dicho de otra manera: que la acción (el más breve acto físico o la guerra mundial) entró a llenar la totalidad de su espacio desplazando significaciones imaginarias (nº 11, pág. 5).

Las "significaciones imaginarias", la "calidad imaginaria", tal como lo había señalado Gamoneda en su comentario de *La Ciudad*, De Diego Jesús Jiménez (nº 8, pág. 31-32), se situaban en el polo opuesto de las "significaciones reales", de la "calidad real", de la que debía ocuparse el poeta efectivamente. La "acción", por lo tanto, se sitúa como "significación-calidad real", es decir, tal como había definido la "realidad tal" *Claraboya*, como el resultado de la relación dialéctica de la conciencia individual con el espíritu de la sociedad en un momento histórico determinado. Al artista, una vez instalado en esa "acción", sólo le quedará "narrar" dicha realidad, dicha acción, y, de esta manera, al integrar en su narración la conciencia individual y el espíritu de época, aúna al mismo tiempo "historia" y "crítica", pues, como se vio, "la narración está en la base de una purificación social de la atmósfera en que nos movemos" (nº 8, pág. 6).

En su búsqueda de un estilo narrativo que sirviera de modelo estilístico a la poesía contemporánea para la

representación de la realidad actual, *Claraboya* pasará de un extremo al otro y, al polo que conformaba la obra de Brecht y la poesía popular, enfrentará la figura cimera de Luis Cernuda, en su doble calidad de poeta y crítico. Como poeta, Agustín Delgado, que años más tarde publicaría un libro sobre el autor sevillano⁵¹, destaca, en su comentario de *Desolación de la Quimera* (nº 7, pág. 22-26) varios rasgos generales que sirven para caracterizar la obra poética de Cernuda en el exilio: por un lado, la superación del romanticismo por la desolación:

Se ha dicho de él que es un romántico y efectivamente, el amor, la libertad son temas constantes en su obra. Mas una mirada profunda, leyendo despacio lo que sobre el amor nos pregunta, a dónde va y qué queda -para él al menos- de aquellos años de libertad soñados y por los que era noble luchar, nos tememos que la órbita romántica ha sido vaciada. Por eso, ya no se trata de exaltarse, sino de mirar la desolación (pág. 22).

Esta superación del romanticismo interesaba sumamente a *Claraboya*, por una parte, para eliminar los vestigios de falso sentimentalismo que quedaran en su obra tras la búsqueda de una voz propia y personal, y, por otra, como crítica a la tendencia más intimista de posguerra y a los restos de aquella escritura que aún llegaban a los años sesenta. En ambos casos, el ejemplo de Luis Cernuda resultaba muy provechoso. Por otro lado, destaca Delgado la capacidad de Cernuda para captar la realidad "viva", para construir "una atmósfera a base de sugerencias, de

afirmaciones que llegan más allá de su contenido real" (pág. 26), que penetran la realidad y se instalan en ella. Esta capacidad para penetrar la realidad a través de la sugerencia le servirá a Cernuda para la recreación de ambientes de época en sus poemas históricos, teniendo "como supuesto el de que el pasado traído al presente y narrado en forma vivencial crea una belleza mágica" (nº 13, pág. 52), como destacará el mismo Agustín Delgado, bajo el pseudónimo de José Angel Lubina, al comentar *Arde el mar*, de Pere Gimferrer. Sin embargo, este planteamiento historicista, que a Cernuda le sirve para una mayor penetración y un mejor conocimiento de su propia época, de su propia realidad, fracasa, según el crítico y poeta leonés, en Gimferrer, por que éste "ha equivocado el camino al dejarse ganar por lo estético en la narración y no captar lo concreto, lo aparentemente indigno del poema, que es la materia misma del poema histórico" (nº 13, pág. 52); es decir, para Delgado, Gimferrer, en su recreación de una época histórica, no penetra la realidad de dicho momento y, por lo tanto, no logra, como lo hacía Cernuda, un mayor conocimiento de la situación histórica del momento que vive. De esta manera, el estilo narrativo podrá captar la realidad "viva" de una época al menos de dos modos diferentes: de un modo directo, que se vincula a la poesía de Brecht, por el que el poeta se instala en la realidad presente, penetrándola y profundizando en ella para recrearla en su "acción"; de

un modo indirecto, vinculado al poema histórico cernudiano, por el que el poeta recrea épocas históricas anteriores que le permiten un mejor conocimiento de su realidad circundante.

Aún señala Agustín Delgado otro rasgo en la poesía de Luis Cernuda interesante para el nuevo estilo narrativo: la purificación del lenguaje.

Por otro lado hay una voluntad de desnudez al emplear las palabras. Tienen un valor nuevo, después de purificadas. Su lenguaje no está popularmente construido. Es rabiosamente culto. Ello no le quita nada de potencia para las cosas (nº 7, pág. 26).

Paradójicamente, el ejemplo de Cernuda, desde la poesía culta, sirve para confirmar la exigencia de un lenguaje depurado, desnudo, claro y conciso que para la poesía narrativa buscaba ya *Claraboya* en la canción tradicional. Si la poesía popular daba a la nueva estética narrativa un instrumento lingüístico completamente válido, Cernuda, desde el extremo contrario, otorgaba un pasaporte de prestigio a dicho instrumento y prestaba una novedad métrica, el verso libre con una ligera arritmia, que dislocaba el tono solemne y monocorde del verso clásico, aproximándolo más al nuevo narrativismo buscado, en concordancia con algunos poetas de la generación del medio siglo⁵².

En su exaltación del Cernuda de tipo más narrativo coincidía de nuevo *Claraboya* con las posturas más destacadas de la generación de los años cincuenta⁵³.

Poetas como Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma o José Angel Valente toman gran parte de sus técnicas de narración poética de la obra que el sevillano escribiera durante su exilio. Pero, frente a la generación inmediatamente anterior, la revista leonesa no hace una lectura predominantemente ética⁵⁴ de la poesía del autor del 27 y, por otro lado, también frente a la mayor parte de aquella generación, subraya el poema histórico como un modo de conocimiento efectivo de la realidad circundante, al igual que harán otros poetas de la generación del 68⁵⁵.

De la labor de Luis Cernuda como crítico se ocupará el profesor de la Universidad de Oviedo Elías García Domínguez, en el nº 9 de *Claraboya*, en un artículo, "Luis Cernuda, ensayista y crítico literario", donde analiza el volumen de ensayos *Poesía y Literatura II*. Destaca García Domínguez dos rasgos en la labor de Cernuda como crítico que me parecen interesantes. Por una parte, señala el estudioso el carácter marginal, en cuanto crítico y poeta, que tuvo el autor sevillano con respecto a su generación:

Porque conviene recordar que, de todos los poetas de su generación, es Luis Cernuda desde el primer momento el rebelde, el aislado, el que contradice las buenas maneras críticas de sus compañeros (nº 9, pág. 31).

Este carácter marginal que señala García Domínguez en Cernuda es otro de sus rasgos que habría de atraer a la

generación en proceso de formación a mitad de los años sesenta, tal como lo ha señalado Carlos Bousoño⁵⁶. Precisamente con una manifestación más de esa marginalidad, el exilio, se relacionará otro de los rasgos que García Domínguez destaca en la labor crítica de Cernuda: su vinculación a la tradición de crítica poética anglosajona:

Pero el descubrimiento más importante para su personalidad de ensayista literario fue sin duda el de una tradición de crítica poética vinculada estrecha y vitalmente a la propia poesía, como ocurre en las letras anglosajonas tradicionalmente (nº 9, pág. 33).

Precisamente de la tradición anglosajona (Browning, Tennyson, etc.) tomó Cernuda el modelo de poema histórico y monólogo dramático que posteriormente llegaría a la poesía española más joven.

Pero si los ejemplo de Luis Cernuda y de Bertolt Brecht se instauraban desde un punto de vista teórico para la formulación de un nuevo estilo narrativo, acorde a la situación social de la época, el poeta turco Nazim Hikmet exponía la práctica de la poesía narrativa de un modo acorde al momento histórico que se vivía. De Hikmet se traducen seis poemas en el nº 8 de *Claraboya*, entre ellos uno de los mejores textos del poeta turco, titulado "Angina de pecho":

Si la mitad de mi corazón está aquí,
doctor,
la otra mitad está en China

en el ejército que desciende hacia el río
Amarillo
y luego, todas las mañanas, doctor,
todas las mañanas al alba
mi corazón es fusilado en Grecia (nº 8, pág.
29).

La poesía de Nazim Hikmet le servía a Claraboya no sólo como ejemplo del nuevo estilo narrativo que teorizaban en aquellos momentos, sino también como muestra del "compromiso histórico" con su época que proponían frente a la poesía social de los años cincuenta. Paradójicamente, la admiración de la revista leonesa por la poesía de Hikmet le vinculaba a la mejor producción de poesía social en la etapa anterior, enlazándola con figuras máximamente representativas de aquel movimiento, como Blas de Otero, Angela Figuera o José Agustín Goytisolo, que en algún momento de su etapa social habían expresado su admiración por la obra del turco.

Al iniciar el editorial del nº 8 (1965), Claraboya señalaba la aparición de una serie de nuevas formas expresivas en los escritores jóvenes que hacían suponer, sin gran riesgo de equivocación, que se estaba produciendo una radical ruptura de la poesía joven con la poesía inmediatamente anterior:

La forma o formas de la poesía en nuestra juventud han dado un viraje considerable respecto de la generación inmediata. Ya no es posible engañarse en esto. (...) Se hace preciso aclarar bajo qué postulados tal renovación es de nuestra época. Pues la renovación como tal tiene siempre unos postulados que la mueven y desde los que es interpretada (nº 8, pág. 5).

Ya no se trataba, como en la primera etapa de la revista, de exponer una superación de las dos tendencias predominantes en el campo poético durante la primera posguerra, sino que el "viraje" que experimentaba la poesía ahora se realizaba con respecto a "la generación inmediata", es decir, con respecto a la generación del medio siglo, que se había planteado como modelo poético durante la primera época de la publicación. 1965 suponía un momento culminante en la renovación que los más jóvenes autores habían iniciado en torno a 1962, al mismo tiempo que significaba el comienzo de un cambio estético, a partir de la toma de conciencia que se lleva a cabo ese año, que tendría sus momentos cimeros con la explosión "novísima" en torno a 1967-1968 y en 1970⁵⁷.

En esta ruptura que señalaba el editorial del nº 8 de *Claraboya*, insistía el nº 9, que concluía su reflexión a partir del cine de Antonioni de la siguiente manera:

Todo ello tiene como última base la crisis profunda de los valores antiguos y los motivos que impulsaban a actuar al ser humano. A nivel de todo esto ha de fundamentarse la poesía nueva y las fórmulas renovadoras (nº 9, pág. 6).

Ya se ha visto cómo, para llevar a cabo esta renovación que se apuntaba en la segunda etapa, *Claraboya* había señalado los modelos de la estética en "fórmulas rotas" y, más decididamente, el narrativismo. Para ello, el estudio del cine de Antonioni, como reacción al neorrealismo, había resultado de una enorme importancia y

había nacido de una intuición expresa en el editorial del nº 8: "el resto de las artes se nos han adelantado. (...) En el cine, en la novela, en el teatro se ha dejado constancia de una sociedad distinta con fórmulas distintas" (pág. 5). Por otro lado, el principal objetivo de esta etapa de la revista, "la conexión de la poesía española con la poesía mundial", había dado como resultado, como se apuntó, el enlace con la poesía narrativa de Bertolt Brecht y también con la de Nazim Hikmet. Pero aún quedaban dos capítulos importantes por cubrir en esta etapa: por una parte, la conexión de la poesía española con la literatura latino-americana; por otra, el análisis panorámico de la poesía española del momento. A completar el primer capítulo se dedicaría principalmente el nº 10 de la revista, en esta etapa; de establecer una panorámica de la poesía actual española se ocuparía el nº 12, último de esta época, aunque las muestras de la poesía española del momento habían aparecido en todos los números de este período.

Al igual que el cine de Antonioni mostraba un nuevo camino de expresión para la nueva poesía, la literatura latinoamericana señalará también nuevas fórmulas para llevar a cabo la renovación estética que *Claraboya* estaba propugnando:

En todos los géneros literarios, y especialmente en la poesía y en la narrativa, existen en los países latinoamericanos corrientes mucho más poderosas que en el nuestro y que nos servirían a nosotros de magisterio (nº 10, pág. 5).

¿Qué corrientes son aquellas que existen en la poesía latinoamericana actual que pueden resultar provechosas para el desarrollo de la renovación poética española? El editorial de *Claraboya* señala dos corrientes principales:

Una de ellas, social en el mejor sentido, en el humano, decidora de verdades de orden general, pero siempre atendiendo al mejor lirismo. Con un lenguaje popular, pero no mixtificado, claro como las expresiones ricas del pueblo. Jamás falto de corazón. (...) La otra corriente, más frecuente en los Estados del Sur, tiene a su vez dos ramificaciones. Pudiéramos encontrar sus maestros en E. Allan Poe y en Vallejo. También en la poesía última francesa (nº 10, pág. 5-6).

Ambas corrientes se corresponden en aspectos fundamentales con las líneas renovadoras propuestas por *Claraboya*. La primera, comparte con la poesía narrativa, propuesta por la revista leonesa, su gusto por el lenguaje popular y su compromiso social, vinculado a un humanismo profundo. La segunda corriente, en sus dos ramificaciones, se vincula directamente con el estilo en "fórmulas rotas" propuesto por *Claraboya*:

En el Brasil está la ramificación de la llamada "poesía concreta". Parte de la ruptura de la forma, de la desesperación de la forma, si puede decirse así. Así el poema pierde su valor signifiante, para significar con la apariencia. Capta las cosas inconexas, como hoy se dice, incomunicadas (pág. 6).

De esta manera, la "poesía concreta", como el cine de Antonioni, aunque de forma un tanto distinta, ofrece la posibilidad de captar la realidad "falta de coherencia" en formas rotas ("ruptura de la forma"). Por otro lado,

la "poesía concreta" consigue la aproximación de fondo y forma, que propusiera *Claraboya*, aunque de un modo distinto al que lo logra la poesía de Brecht, haciendo que ambos (fondo y forma) confluyan en la forma, logrando, así, "significar con la apariencia", es decir, que el verdadero significado del mensaje poético sea su significante. La otra ramificación de esa segunda corriente señalada es la poesía "beat", que se proclama como nueva vanguardia de la poesía de habla hispana:

Por otro lado tenemos el frente "beat", que arranca del poema "Aullido de Ginsberg" (*sic*), un norteamericano. Desde el Norte irradió al Sur y en el Sur, bajo la mirada de Vallejo, tomó cuerpo en diversos grupos de vanguardia. Es una poesía deshilachada, a cachos, una poesía que *Claraboya* pidió en sus prólogos alguna vez. Unos poetas acordes con unos tiempos nada ordenados y medidos. Por aquí romperá sin duda la literatura de habla hispana. Por los cauces "beatniks" (nº 10, pág. 6).

La poesía "beat" enlaza directamente con la poesía en "fórmulas rotas" propuesta por *Claraboya* y es su representación estética más avanzada, al mismo tiempo que comparte el común magisterio de César Vallejo. En conclusión, finaliza este editorial: "Es obligatorio decirlo: América canta mucho mejor que nosotros, vive más cerca de la luz que nosotros y es inexplicable que no nos enteremos" (nº 10, pág. 6).

Una vez señalada la distancia entre la poesía española y la americana, *Claraboya* intentará acercar a ambas de modo que la lírica española del momento pueda encontrar un magisterio válido para la renovación

estética que estaba emprendiendo en aquellos años. Para subsanar esa distancia y para facilitar el enlace entre ambos continentes, la revista leonesa llevará a cabo desde sus páginas cuatro acciones fundamentales: en primer lugar, Antonio Gamoneda realizará una selección de cantos negro-americanos en el nº 10; en el nº 11, Marcos Ricardo Barnatán se encargará de presentar una selección de poetas peruanos del momento; el mismo Barnatán se encargaba de prologar el nº 14 de *Claraboya*, dedicado de manera monográfica a la poesía "beat" norteamericana; el último número de la revista leonesa, el nº 19, estaría dedicado, también de manera monográfica, a la poesía cubana del momento. De estas cuatro acciones llevadas a cabo por *Claraboya* para enlazar con la poesía americana, sólo las dos primeras se realizaron dentro de esta segunda etapa de la revista que vengo tratando. Antonio Gamoneda traducía y presentaba en el nº 10 seis cantos negro-americanos, a mitad de camino, según él mismo apuntaba, entre los "espirituales" y los "blues". El mismo poeta se había sentido atraído por estas formas de canto americanas y había intentado recrearlas en su libro *Blues castellano*, del que había publicado una muestra en el nº 4 de *Claraboya*, y en su poema "Blues de la escalera", aparecido en el nº 11. Gamoneda destacaba el carácter protestatario que tenían, por lo general, estos cantos ("se trata de palabras de protesta y esperanza pronunciadas desde el sufrimiento") y su carácter

plenamente popular. De esta manera, los cantos traducidos confluían directamente con las expectativas estéticas de *Claraboya*: por una parte, señalaban un modo de protesta social y, así, una forma nueva de compromiso histórico con la época; por otra, apuntaban una purificación lingüística de base popular que ofrecía una perspectiva distinta de la de la canción tradicional española. Resulta curioso subrayar que una atención semejante por la poesía popular escrita por los negros en Norteamérica sólo se había dado con anterioridad, dentro de las revistas poéticas españolas de este siglo, en la revista *Octubre*, que antes de la guerra civil dirigiera Rafael Alberti. En el nº 3 de aquella publicación se presentó una colección de estos cantos bajo el título de "Canciones de los negros de Norteamérica", respondiendo a un plan más extenso, profundo y ambicioso, que pretendía el enlace de los jóvenes escritores revolucionarios con la literatura folklórica y popular mediante la recuperación de diversos textos. No resultaría muy desencaminado señalar que algo de aquel espíritu y de aquella atracción que sintieron los editores de *Octubre* por la literatura popular palpitaba en las páginas de *Claraboya*, aunque quizá con un sentido distinto: no integrarse en la literatura popular, sino extraer de ella una serie de características lingüísticas para realizar una renovación y una depuración del lenguaje poético.

Marcos Ricardo Barnatán, que había publicado en el nº 10 su poema "América de aquí", no incluido posteriormente en libro, seleccionaba en el nº 11 varios poemas de tres autores peruanos: Javier Solaguren, Washington Delgado y Javier Heraud. El tono de protesta y el carácter narrativo de alguno de estos poemas había de interesar a los miembros de *Claraboya*, como en el caso de "Palabra de guerrillero", de Javier Heraud:

Porque mi patria es hermosa
como una espada en el aire
y más grande ahora y aún
y más hermosa todavía,
yo hablo y la defiando
con mi vida (nº 11, pág. 28).

A estas colaboraciones, dentro del enlace con la poesía americana, habría que unir el poema "El ahogado", del mejicano José Carlos Becerra.

El mismo Barnatán sería el encargado de presentar el nº 14 (marzo-abril de 1967), dedicado de manera monográfica a la poesía "beat" norteamericana. En ese número se traducían abundantes poemas de los principales autores de la generación "beat": Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Hermano Antonio O.P. y Jack Kerouac. Por otro lado, aparte del instructivo prólogo de Barnatán, el número contaba con un apartado que llevaba por título "Dos textos beat" y que presentaba un extracto de "Credo y técnica de la prosa moderna", de Jack Kerouac, y una carta de Ginsberg desde Atenas, fechada el 16-X-1961, y se cerraba con un

artículo de Ignacio Gómez de Liaño, titulado "Sobre A. Ginsberg y la generación beat", donde reflexionaba sobre las aportaciones de la poesía "beat" a la lírica mundial moderna. Más allá de la importancia que pudiera tener el hecho de esta temprana presentación en España de la generación "beat" norteamericana, de un modo agrupado y con un soporte teórico y poético, lo cual ya es motivo suficiente para alabar el proyecto de *Claraboya*, importa señalar qué es lo que aportó, en un plano teórico, la poesía "beat" al replanteamiento estético que estaban llevando a cabo entonces los editores de la revista leonesa. La generación "beat" confluía con *Claraboya*, como se vio, en propugnar una estética realista basada en un estilo deshilachado, en "fórmulas rotas"; pero es que, tal como señala Gómez de Liaño en su artículo, los "beat" aunaban a este estilo roto una forma narrativa de "crónica":

Los beatniks no han revolucionado la estética de nuestro tiempo, siguen apegados a un esquema de comunicación literaria que puede adecuarse al escritor burgués. Lo que ellos nos han entregado es una crónica, es un informe rabiosamente sincero de sí mismos (nº 14, pág. 37).

Así pues, en cierto modo, en la poesía "beat" norteamericana venían a unirse los dos modos de renovación estética que *Claraboya* había ido proponiendo desde años atrás: por un lado, ellos hacían una crónica de su tiempo, a través de sí mismos, y, por lo tanto, su poesía cobraba un cierto tono narrativo; pero, por otro

lado, su narración de la crónica de su tiempo no era lineal, sino en "fórmulas rotas". Claraboya encontraba así, de momento, un estilo válido y acorde con su tiempo para la joven poesía española.

Sin embargo, el compromiso histórico, la protesta social, que era otro de los elementos consustanciales a la nueva estética, no resultaba suficientemente subrayado en la poesía "beat". Su obra, si bien era una crónica desilusionada del hombre en una sociedad en continua expansión consumista, una sociedad que arrasaba al hombre y lo llevaba hasta el grito, hasta el "Aullido", como escribiera Ginsberg, no manifestaba un compromiso histórico claro, un compromiso de lucha dentro de esa sociedad; su compromiso, como el de los personajes de la novela de Kerouac *En el camino*, se manifestaba a través de la marginación de esa sociedad, su lucha se reducía a la no-lucha. Posiblemente fue esto lo que llevó a los poetas de Claraboya a interesarse por la poesía que se estaba creando en las nuevas sociedades revolucionarias. De esta manera, su compromiso histórico se manifestaba de dos modos: por un lado, expresaban en moldes adecuados una crítica directa de su época y de su sociedad (la sociedad capitalista del consumismo en la generación "beat", la sociedad pre-capitalista de los años sesenta en Claraboya); por otro, señalaban las soluciones al modelo social en que vivían apuntando sistemas sociales supuestamente más avanzados (los sistemas fundados en el

marxismo), al mismo tiempo que daban muestras de la "nueva" producción poética en las "nuevas" sociedades. Precisamente, así, *Claraboya* venía a coincidir en su estrategia con la que había utilizado la poesía social de posguerra y, en cierto modo, con la que había utilizado la poesía comprometida entre 1927 y 1936. Es por esto por lo que el último número de la revista, el número 19 (enero-febrero de 1968), estuvo dedicado de modo monográfico a la joven poesía cubana. Con los nuevos poetas cubanos *Claraboya* coincidía en la formulación de un nuevo estilo fundado en el narrativismo, tal como destacaba Julio E. Miranda en su presentación "Notas sobre todo esto":

La más joven poesía cubana tiene un modo: prosaísmo-narrativismo. Habla popular, rechazo de la retórica, uso de la ironía, condensación del verso, sintaxis libre. Ocurre que aquí hacen lo mismo Félix Grande, José-Miguel Ullán, Agustín Delgado, Manuel Vázquez Montalbán, etc. (nº 19, pág. 7).

Es decir, tanto desde un punto de vista ideológico, como desde un punto de vista estilístico, la poesía propuesta por *Claraboya* halla su eco en la producción de los jóvenes autores cubanos de la sociedad de la revolución castrista: Miguel Barnet, Orlando Alomá, Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casans, Pedro Pérez Sarduy, Nancy Morejón y Luis Rogelio Noguerras. Se daba así una coincidencia entre ideología y estilo, que *Claraboya* había venido buscando y que la poesía social, en un cierto modo algo distinto, había conseguido ensamblar; a

una poesía de protesta y compromiso histórico, y con unas miras ideológicas en las sociedades marxistas le correspondía un estilo de prosaísmo narrativo, a modo de crónica. En este sentido, un estilo nuevo habría de venir dado por una nueva sociedad, de ahí que los números que tenía proyectados *Claraboya* y que el cierre institucional no permitió ver publicados se ocuparan de la nueva poesía del Este y de la poesía alemana de protesta (Enzensberger y el grupo 47)⁵⁸.

El nº 12, último de la segunda etapa de *Claraboya*, presentaba una antología de la joven poesía española, prologada por Martín Vilumara (pseudónimo de José Batlló). En cierto modo, todos los números de esta segunda etapa habían ido dando pequeñas selecciones de los poetas más jóvenes, pues *Claraboya* había dejado de ser la revista casi absolutamente grupal de la primera época, donde sólo colaboraban los autores del entorno leonés del grupo editor, para abrir sus páginas a la producción de diversos poetas españoles, que iban desde Vicente Aleixandre (nº 11), Gabriel Celaya (nº 9) o Claudio Rodríguez (nº 8), hasta Diego Jesús Jiménez, José Batlló, Manuel Vázquez Montalbán, Juan José Cuadros, Joaquín Marco, etc.. Por el contrario, las colaboraciones poéticas del grupo editor de la revista se harían de modo más infrecuente. Del tratamiento que la poesía española recibió en *Claraboya* me ocuparé en otra parte, así como de la relación de la revista con la colección *El Bardo*,

ahora sólo quisiera destacar cómo, en la introducción al nº 12, Vilumara destaca la labor de la revista leonesa para convertirse en plataforma de promoción y manifestación de la poesía española más joven:

No es una coincidencia que este grupo de poetas jóvenes -o nuevos- que hoy ofrecemos a los lectores de *Claraboya* se manifiesten, juntos por primera vez, en esta revista. (...) *Claraboya* significa un reducto, quizá más potencial que efectivo aún, pero sin duda el único del que cabe esperar una línea verdaderamente joven y una dedicación sin tapujos ni posturas personales (nº 12, pág. 5).

En resumen, la segunda etapa de *Claraboya* supone la aplicación y redefinición de los conceptos y de los objetivos teóricos fundamentados a lo largo de los primeros números de la revista: un despegue de las tendencias social e intimista, la creación de una poesía que capte la realidad "en vivo", etc. Por otra parte, si la primera etapa se había caracterizado por una voluntad de enlazar con los presupuestos fundamentales de la generación poética del medio siglo, en esta segunda etapa *Claraboya* va a desarrollar aquellos presupuestos y va a fijar su foco de atención en aquellos autores jóvenes, dentro de la poesía española, al mismo tiempo que establecerá como su objetivo principal el enlace de la poesía española con la poesía mundial. Este objetivo le llevará a prestar especial atención a la obra de Bertolt Brecht, de Nazim Hikmet o a la poesía americana contemporánea, labor esta última que se continuará en la etapa final de la publicación. En tercer lugar, puede

señalarse en este segundo período de la revista leonesa un decidido vuelco hacia la realidad como problema fundamental del tratamiento poético. La realidad y su captación "en vivo" serán los objetivos fundamentales del texto poético a partir de este momento. Para llevar a cabo estos propósitos uno de los problemas fundamentales que se le planteará al grupo de *Claraboya* será la necesidad de "objetivizar" la realidad, de captar aquellas partes menos aparentes y más profundas de la realidad circundante. *Claraboya* propondrá dos modelos estéticos, tomados de representaciones artísticas actuales, para conseguir estos objetivos en el campo de la poesía: el estilo en "fórmulas rotas" que, avanzado ya en la primera etapa, halla eco en el cine de Michelangelo Antonioni y en la poesía de la generación "beat" norteamericana; la poesía narrativa, que halla sus modelos principales en Bertolt Brecht, Nazim Hikmet y Luis Cernuda. Al estilo poético narrativo, por el que *Claraboya* tomará partido decididamente en su última etapa, une la revista leonesa una atracción por la poesía popular, por la canción tradicional que, coincidiendo en lo narrativo con la poesía de los tres autores citados, añade, como también se da en algunos de ellos, una depuración del lenguaje a partir de la expresión popular y una actitud crítica ante la sociedad. Paradójicamente, en su atracción por la poesía de corte narrativo y por la poesía tradicional, *Claraboya* coincidía con la poesía

social que había criticado anteriormente como inactual. Por último, el nº 8 de la revista leonesa señalaba una ruptura definitiva en las formas poéticas de la nueva generación española con respecto a la inmediatamente anterior. Esta ruptura suponía la necesidad de buscar unas nuevas fórmulas actuales que sirvieran de modo de expresión a la joven poesía; a ello se lanzó *Claraboya* en su segunda y tercera etapa.

Con el nº 13, fechado en enero-febrero de 1967, iniciaba *Claraboya* su tercera y última etapa como revista, volcada principalmente a atender a la poesía no castellana, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Tanto su cambio de formato como su nuevo planteamiento en números monográficos "para recoger todo lo que afecta a un campo poético", caracterizarán la nueva etapa de la publicación leonesa, que, a partir de ahora, dedicará un volumen más amplio, en la sección "Obra abierta", al comentario de las últimas novedades aparecidas en el panorama poético español. En el plano teórico, *Claraboya* continúa las líneas apuntadas en su segunda etapa, es decir, abandona decididamente la especulación teórica pura para aplicar los conceptos teóricos acuñados en el análisis de las diversas obras poéticas aparecidas. Por otro lado, el sistema teórico que se había ido avanzando desde los primeros números de la publicación halla ahora un desarrollo pleno con la

puntualización de algunos términos, como he apuntado, a partir del análisis de las novedades literarias.

El sistema de números monográficos, que en cierto modo señala el fracaso de la revista como órgano de expresión de un grupo de poetas, conlleva en su propio ser la pérdida de actualidad de la revista en beneficio de una mayor profundización en el tema tratado. La publicación, de esta manera, perderá su capacidad como portavoz de la producción poética de un determinado momento. Sin embargo, paradójicamente, *Claraboya* en estos números se convierte en el medio de lanzamiento del grupo formado por sus poetas-editores, lanzamiento que tendrá su culminación en la antología que años más tarde prepararán para la colección *El Bardo*, y lo hace al menos de cuatro formas diferentes: en primer lugar, se lanzan al panorama poético español, desde la presentación del n.º 13, como *Grupo 66*:

Como consecuencia de esto, la aparición de una nueva generación poética joven. La edad de sus miembros, entre los veinte y los treinta años, la expresión de su voz en dos órganos bien definidos: nuestra Revista y la colección de libros *El Bardo*, han dado carácter a nuestra poesía. A treinta años de la Guerra civil, se fragua a golpes de realidad objetiva, este *Grupo 66* (n.º 13, pág. 5).

Ese mismo número de *Claraboya* estará dedicado de modo monográfico al grupo leonés, recogiendo en forma antológica una parte de la obra de cada uno de los cuatro autores: Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas. A este intento de lanzamiento como

grupo de poetas, precedente claro y bien fundado del que se llevaría a cabo unos años más tarde, se unirá la presentación en el nº 18 de uno de los miembros destacados de la revista, José Antonio Llamas y su libro *Baladas para una guerra fría*, que ocupan de modo monográfico tal número. Otro de los modos de lanzamiento y presentación como poetas que llevaron a cabo los miembros de *Claraboya* en esta última etapa de la publicación fue auto-integrarse dentro de las corrientes líricas del joven panorama español. Si bien ninguno de los miembros del grupo incluyó un poema en el nº 15, dedicado de modo monográfico a la joven poesía española, no dudaron, en el editorial del nº 18, en presentarse como representantes de las corrientes más características del momento poético. Así, Angel Fierro aparecía, dentro de un grupo de "poetas esteticistas", junto a Marcos Ricardo Barnatán y Pedro Gimferrer; Luis Mateo Díez quedaba incluido dentro de la "poesía narrativa" junto a Manuel Vázquez Montalbán, José M^a. Guelbenzu y José Elías; José Antonio Llamas era para el editorialista "el mayor exponente" de la poesía reflexiva; y, por fin, Agustín Delgado era incluido con José Miguel Ullán en una tendencia que aglutinaba la línea reflexiva y la línea narrativa, sin olvidar tampoco el esteticismo. Por último, el grupo *Claraboya* vio una nueva forma de lanzarse y llamar la atención de la crítica española intentando integrar su estilo, aquel que tenía como fin

la "realidad objetiva", dentro del panorama poético internacional, como una ramificación más de éste. A este fin contribuyeron tanto el número dedicado a la poesía "beat", como el dedicado a la poesía cubana, que señalaban la existencia de una estética narrativista común, con la que *Claraboya* se vinculaba de modo directo.

En su última etapa de existencia como revista, que se extendió hasta los primeros meses de 1968, *Claraboya* prestó especial atención a tres zonas del panorama lírico. En primer lugar, su principal atención se centró, como un desarrollo de la etapa anterior, en la poesía en castellano escrita tanto en España como fuera de ella. Como consecuencia de esta especial atención a la labor poética en castellano, surgieron: por una parte, los números monográficos dedicados al grupo *Claraboya* (nº 13), a la poesía de José Antonio Llamas (nº 18) y a la joven poesía española (nº 15); y, por otro lado, el número dedicado a la joven poesía cubana (nº 19). Una segunda zona de atención en esta última etapa es la poesía española escrita en lengua no castellana. Consecuencia de esta atención es el doble número monográfico dedicado a la poesía gallega actual (nº 16-17) y la atención crítica que José Angel Lubina dedica a *Vacaciones pagadas* y *Libro de Sinera*, de los poetas catalanes Pere Quart y Salvador Espriu, en la sección "Obra abierta" del nº 13. Por último, la atención a la poesía extranjera escrita en lengua no castellana, que se

anunciaba como un importante campo al que *Claraboya* iba a prestar una consideración especial, sólo tendría como resultado el número monográfico dedicado a la generación "beat" (nº 14).

Desde un punto de vista estético-teórico, la última etapa de *Claraboya* se caracteriza por la búsqueda de un estilo fundado sobre los pilares del narrativismo y la objetivación de la realidad, y una parte importante del material publicado en estos números monográficos está seleccionado bajo esta concepción. Por otro lado, como ya señalé, tanto, evidentemente, los números monográficos dedicados a los poetas de la revista, como los dedicados a la poesía "beat" y a la joven poesía cubana están presididos por el dominio del estilo narrativo. El narrativismo iba a ser decididamente, desde las propuestas teóricas de la revista, uno de los pilares sobre los que se habría de levantar el nuevo estilo poético para la joven generación. Si la primera etapa del grupo *Claraboya* se había caracterizado por una poesía en la que "se cantaba más que se contaba" (nº 13, pág. 6), el nuevo período que se iniciaba en 1967 iba a estar claramente definido por lo narrativo, por "el abandono del canto y el comienzo del relato", tal como señalaba José Angel Lubina:

Poesía más relatada que exultada será, a buen seguro, la de los miembros de *Claraboya* en el futuro, siguiendo las líneas que se anuncian como verdaderamente renovadoras y creadoras (nº 13, pág. 7).

El otro pilar fundamental de la nueva estética iba a ser la objetivación de la realidad, es decir, tal como señalaba José Angel Lubina en la presentación del nº 13, la "voluntad de objetivizar, a diversos niveles, zonas de la realidad dispersas y, a primera vista, intocables" (pág. 6-7). En este sentido, *Claraboya* iba a confluir con la poesía del conocimiento que había practicado una parte importante de la generación de los cincuenta; a dos de sus miembros más representativos, Francisco Brines y José Angel Valente, se les dedicarán largos comentarios en el nº 15 de la revista leonesa. La poesía de Francisco Brines en *Palabras a la oscuridad* enlaza, según comenta Lubina, con la obra más narrativa de Luis Cernuda; en este sentido, el crítico destaca en el poeta del medio siglo la capacidad de captar la realidad a través de la utilización del poema histórico, al modo cernudiano, como ya señalés anteriormente:

Las partes que siguen son más maduras, hay en ellas más abundancia de versos largos, narrativos, influidos sin duda por esa corriente de la poesía inglesa que entronca el relato con las sensaciones, las vivencias y la suave descripción de estados de ánimo que, entroncados en una situación más o menos histórica, deja constancia de lo que fue en aquel momento aquel estado de realidad (nº 15, pág. 30).

De esta manera, la poesía de Brines no sólo consigue subrayar uno de los fundamentos estilísticos defendidos por *Claraboya*, el narrativismo, sino que también, a través de un modo indirecto como es el poema histórico

cernudiano, da, como quería el grupo leonés, un testimonio cierto de la realidad circundante:

Si a una primera mirada el libro de Brines pudiera parecer desvinculado del tiempo que le toca vivir o de la patria suya y sus circunstancias, creemos que, leído con serenidad, no existe tal cosa. Pues no deja de ser esto la muestra de un tiempo de miseria, de un tiempo que bien poco nos permite el optimismo del sueño futuro (pág. 32).

Del mismo modo, José Angel Valente, el "mejor de los poetas de la generación aparecida en España mediada la década del 50" (pág. 34), según la opinión de Lubina al comentar *La memoria y los signos*, realiza una poesía "a la vez subjetiva e histórica, dando a ambas vertientes una unidad superadora" (pág. 34). La capacidad del poeta gallego para profundizar en el conocimiento de la realidad, le lleva a exponer la profunda entraña de su momento histórico, tal como apunta el crítico:

Pues, poeta de hoy y de aquí, nunca se ha fijado en la superficie de nuestra historia, en esta historia nuestra tan folklórica de apariencias, sino que ha ido directamente a las entrañas. Al fondo, sin entender esta palabra en sentido metafísico alguno, sino en el puramente crítico (pág. 34).

Así pues, tanto Brines como Valente, con su poesía volcada en el conocimiento poético de la realidad, coinciden con la voluntad de objetivación que *Claraboya* plantea de modo insistente en las últimas etapas de la revista como uno de los pilares fundamentales sobre los que debe alzarse el estilo que caracterice a la nueva generación. La concepción de la poesía como un modo de

conocimiento de la realidad circundante seguía siendo un vínculo de unión entre el grupo leonés y la generación del medio siglo. Pero además, tanto Brines, a través de su vinculación con Cernuda, como Valente, cuya poesía "es la que por vez primera (...) intenta el reencuentro con lo más perdurable de la generación del 27" (nº 15, pág. 34), como, en una visión más amplia, la generación del medio siglo, son el puente que enlaza la joven poesía con la del 27, pasando por encima de la primera promoción de posguerra; así lo esboza Lubina al finalizar su comentario de *Palabras a la oscuridad*:

Si un poeta tan universal como Cernuda logra una escuela y es el director espiritual de la juventud poética, es señal que se ha superado una etapa que la generación de postguerra parecía dominar, la del folklorismo, sea intimista o sea tremendista. Hay hoy en la poesía española un empalme con el 27, lo mejor del 27, y una universalidad que no es otra cosa que la que corresponde a una época sin fronteras (nº 15, pág. 33).

A su vez, a través de la figura de Cernuda y de su coincidencia con la poesía del conocimiento en la generación del medio siglo, *Claraboya* señalaba su filiación directa con la generación del 27, pese a que formalmente sus poetas se encontraran muy lejos del estilo que caracterizó a aquel grupo en su etapa anterior a la guerra civil.

En la segunda etapa de *Claraboya*, los modelos estéticos de objetivación de la realidad se habían fijado en el estilo en fórmulas rotas derivado del cine de

Michelangelo Antonioni y en el narrativismo derivado de la poesía de Brecht, entre otros autores. En esta tercera etapa, estos modelos estéticos se continuarán en los ejemplos de la poesía de Pere Quart, como modelo de la "objetivización intelectual y reductiva", y de la poesía de Salvador Espriu, como modelo de la "objetivización hacia afuera". La poesía de Pere Quart en *Vacaciones pagadas* enlazaba, desde la perspectiva de *Claraboya*, con la estética de los poemas de Bertolt Brecht: "No en balde viene a nosotros, al leer a Pere Quart, el recuerdo de los poemas de Brecht" (nº 13, pág. 43). De este modo, el modelo estético que suponía para el grupo leonés el poeta catalán no era sino un desarrollo de aquel modelo que en la etapa anterior se había fijado en Brecht. La coincidencia entre el poeta alemán y el catalán es evidente para *Claraboya* en la utilización de semejantes recursos lingüísticos:

Un fuerte impacto de la poesía de Brecht, al llegar a este punto, salta a la vista. El lenguaje diario, el del pueblo será el material con el que construya el poema. Más privando a las estructuras lingüísticas de todo cauce extrapopular. Ni la función simbólica, ni la visionaria, ni los aspectos dialectales, en cuanto dialectales, han sido tocados para nada (pág. 44).

Como Brecht, Pere Quart utiliza un registro lingüístico coloquial en la elaboración de sus poemas. *Claraboya* admira en estos poetas la utilización poética del lengua coloquial, utilización que, años atrás, había llevado a cabo la poesía social y una parte importante de la

generación del medio siglo⁵⁹, con lo que el grupo leonés no se distanciaba en sus propuestas estéticas de las que habían sustentado aquellos movimientos. A esta coincidencia en el uso poético de la lengua coloquial, habría que añadir otras dos que atienden a la objetivación de la realidad, otro de los presupuestos estéticos de *Claraboya*. Por una parte, Pere Quart profundiza en la realidad histórica circundante: "Pere Quart ha ido a hacerse materia misma de la historia de hoy en día, en unas circunstancias realmente únicas" (pág. 42). Por otra, su profundización de la realidad ha nacido de la observación de lo circundante, de "la narración de lo cotidiano" (pág. 43). De esta forma, la "objetivización intelectual y reductiva" que *Claraboya* ejemplifica a partir de la poesía de Pere Quart no es sino una profundización en el estilo narrativo brechtiano por el que el poeta, situado en el centro de la realidad de su momento histórico, observa, selecciona e interioriza su realidad circundante y la refleja desde su subjetividad con una voluntad objetiva.

Frente a la "objetivización intelectual y reductiva", la "objetivización hacia afuera", que ejemplifica en este caso *Libro de Sinera*, de Salvador Espriu, enlaza, en cierto modo, con el estilo en fórmulas rotas que *Claraboya* había señalado en el cine de Antonioni. En la objetivización de la realidad que representa Espriu para el grupo leonés, al contrario que

Pere Quart, es el sujeto, la visión subjetiva, la que proyecta un orden sobre el caos de la realidad circundante; el poeta no interioriza la realidad circundante, sino que proyecta su personalidad sobre dicha realidad, "desnudando la realidad exterior de aquello que no ensambla con su vida interior" (pág. 49). Así, escribe José Angel Lubina:

Para Espriu la objetivización es obra de un mago y su función no sería otra que la que propugnara Roselló Porcel y que Joaquín Marco cita "la de clasificar el mundo". En este aspecto Espriu se nos ofrece como el gran coreógrafo, que va tomando, instalando en su vivir personal, zonas de la realidad y las va orquestando hasta lograr un canto elegíaco y anatemático (pág. 47-48).

Si en la objetivización de la realidad que llevaba a cabo la poesía de Pere Quart ésta partía de la "narración de lo cotidiano", como señalé, en la poesía de Espriu la realidad pasa a otro nivel de significación simbólica: "en virtud de la objetivación todo lo que era referencia concreta pasa a otro nivel de realidad, entre el símbolo y la recreación simbólica" (pág. 48).

En fin, tal como lleva a cabo su análisis Claraboya, del modelo poético ejemplificado por Pere Quart se derivará un modo de poesía radicalmente realista, coloquial y cotidiana, pero que no se quedará en una descripción llana, y por lo tanto falsificadora, de la realidad circundante por cuanto en ella se une "a la vez historia y crítica" (pág. 43); del modelo poético ejemplificado por la obra de Espriu se derivará una

poesía de corte simbolista pero que no pierde de vista su referente directo en la realidad circundante. Ambas tendencias desarrollaban aquellas establecidas, tomando como modelos a Brecht y Antonioni, en la segunda etapa y las llevaban a sus últimas consecuencias. Es evidente que *Claraboya*, atraída por el modelo narrativo objetivador de la realidad de raíz brechtiana, se sintiera más identificada con la "objetivización intelectual y reductiva" de la poesía de Pere Quart, que con la "objetivización hacia afuera" de Salvador Espriu. Así puede comprobarse en el comentario que precede en el nº 18 a *Baladas para una guerra fría*, de José Antonio Llamas, donde se destaca la utilización de "módulos casi brechtianos unificando la frialdad a la ternura y la ternura a lo que pudiera haber de sarcasmo" y el empleo de "un lenguaje directísimo, del que sólo encontramos semejanza en la obra de un Pere Quart" (nº 18, pág. 5).

Ya se ha visto anteriormente cómo, en la segunda etapa, junto a la fundamentación del nuevo estilo poético de *Claraboya* en unas formas narrativas, se impulsaba la poesía popular y tradicional como modelo de purificación del lenguaje. De un modo menos insistente que en números anteriores, el modelo de la poesía popular, y el popularismo como su base, será propugnado, en la última etapa, como motor de una depuración lingüística necesaria. Al escribir sobre la poesía de Pere Quart, José Angel Lubina destaca su carácter radicalmente

popular, no solamente en cuanto a la selección del lenguaje, como ya señalé, que enlaza con semejante tendencia en Brecht, sino desde una perspectiva más profunda:

Una lengua, una literatura, para el pueblo que la posee, pero para que el pueblo que la posee hable y escriba. Y hable y escriba de aquello que le importa, de lo más urgente y necesario. No era otra cosa que volver a dotar al idioma de la vastedad y riqueza de lo cotidiano, de lo coloquial, de lo importante ahí, en esa esfera. (...) Por eso, Pere Quart, encajó perfectamente en la nueva visión de la lengua y literatura catalanas. En sus nuevas funciones (pág. 43).

Es decir, como había teorizado la poesía social años atrás, se trata de dotar a la poesía de un lenguaje próximo al del pueblo, de un registro coloquial, para, de esa manera, poder expresar una temática mayoritaria y de urgencia, cuyo referente y lector sea dicha mayoría. *Claraboya* propugna, a partir del comentario de la obra de Pere Quart, el lema mayoritarista, que había presidido la poesía social, en sus dos significaciones fundamentales: la mayoría como tema y la mayoría como lector. Una vez más se comprueba, pues, que, tras rechazar en un primer momento la poesía social y revisar sus principales pilares teóricos, *Claraboya* termina aceptando de modo tácito aquellos preceptos teóricos que en su primera etapa había negado.

De la poesía popular se ocuparía también en el mismo número 13 José Antonio Llamas, al comentar el libro *Ni tiro ni veneno ni navaja*, de Gloria Fuertes. Llamas, tras

ensalzar la poesía de Gloria Fuertes por estar abierta "a los imperativos sociales de la época", subraya el carácter directo, popular y coloquial que tiene el lenguaje utilizado en sus poemas:

Gloria Fuertes escribe su poesía directamente. Son expresiones cotidianas, dichas con el sarcasmo y la libretad de la frase popular. (...) Los poemas de Gloria Fuertes no son otra cosa, son lo popular (pág. 53).

Es evidente que el lenguaje poético directo y de raíz coloquial de Gloria Fuertes, que Llamas enlaza con lo popular, coincidía en muchos puntos con la expresión lingüística que *Claraboya* estaba buscando para el "nuevo estilo", y enlazaba directamente con el coloquialismo de la generación del medio siglo, que, de diversos modos, había dado muestras de admiración por la escritura de la poetisa madrileña.

Una de las preocupaciones que ocupan los editoriales de esta última etapa de *Claraboya* es la de la función que debe desempeñar la crítica en el panorama literario del momento. En la presentación del nº 18 podía leerse esta arremetida contra el mundo de la crítica española y el tratamiento que había dado a la nueva generación de poetas:

Es esta nueva generación la que intenta también aorillar a su poetas más excelsos y estando los medios de difusión en manos de revoltosos de las letras, sin capacidad ni creadora ni crítica, se practica una estudiada saca según la que todos los que no hacen su capricho quedan anatemizados y se les aplica el adjetivo que está destinado a circular

de boca en boca, en esta nuestra civilización -o lo que sea- en la que el bulo tiene carta de naturaleza y la verdad cárceles de olvido (nº 18, pág. 3).

Los miembros de *Claraboya* se sentían olvidados por la crítica, marginada completamente su labor durante años en beneficio de otras estéticas distintas de la que ellos defendían y que, desde su perspectiva, resultaban menos novedosas y actuales que la que ellos venían propugnando; de ahí su queja. Pero su estimación del papel que la crítica debía desempeñar intentaba trascender la mera censura de la práctica crítica, para elevarse a un nivel teórico. Desde esa perspectiva teórica y partiendo del comentario impugnatorio del "Premio de la Crítica", el editorial del nº 15 de *Claraboya* proponía un nuevo sistema crítico, derivado de la opinión de Cernuda:

Ahora bien, el primer paso ese del que Cernuda hablaba, que es recoger y presentar al público lo decisivo de una obra, es el nervio de la crítica. Pero tampoco debemos olvidar que es misión de la crítica presentar una obra midiéndola con la realidad misma de la que se preocupa. No hay una literatura universal abstracta. Hay un devenir, una dialéctica literaria. Es preciso que el crítico presente su obra, situándola en el grado mismo de desarrollo de esa dialéctica. Entonces, en el mero hecho de situar, está clasificando, está juzgando (nº 15, pág. 6).

Del mismo modo que la obra literaria debe establecer una relación dialéctica con el sistema social en el que surge, para, de esa manera, ser fiel reflejo de la realidad circundante, del mismo modo que ha de enfrentarse a esa realidad para corroborar su actualidad, así la crítica debe contrastar una determinada creación

con un sistema más amplio y cambiante, el de la literatura, que varía en la apreciación de los gustos con el paso del tiempo. "No hay una literatura universal abstracta", es decir, no existe un sistema literario de valores inmutable, sino que el mismo devenir temporal que transforma la realidad circundante y la apreciación que el sujeto tiene de ella, hace que varíe tal sistema literario y por lo tanto que la apreciación de la obra sea distinta. En definitiva, *Claraboya* pretendía trasladar su visión dinámica de la realidad y su concepción dialéctica de la relación sujeto-realidad-obra literaria al sistema literario, sustituyendo al elemento *sujeto creador de la obra* por el *crítico* y a la *referencia real* por una *referencia del sistema de la literatura*. Intentaba ajustar así su sistema crítico a su interpretación filosófica de la realidad.

La tercera etapa de *Claraboya* señala, pues, un desarrollo definitivo de los conceptos teóricos acuñados a lo largo de más de cuatro años de existencia como revista. Su atención a la poesía gallega y, sobre todo, desde un plano teórico, a la catalana le sirve para marcar la continuidad de los dos estilos fundamentalmente nuevos para la joven generación que había pergeñado durante la segunda etapa, apoyando decididamente una estética fundada en el narrativismo y en la objetivización de la realidad. Su vinculación con la generación del medio siglo a través de la concepción de

la poesía como un modo de conocimiento de la realidad, lleva a los autores de *Claraboya* a establecer en dicha generación su puente de enlace con la poesía de la generación del 27, pasando por encima de la primera promoción de posguerra. Desde otro punto de vista, resultan también muy interesantes las vinculaciones de *Claraboya* con la poesía de raíz popular en una defensa de la depuración del lenguaje poético, que lleva a la revista leonesa a apostar, como había hecho la generación del 50 y la poesía social anterior, por la utilización poética de la lengua coloquial. En definitiva, desde un punto de vista teórico, en esta tercera etapa, *Claraboya* se queda a las puertas e incluso un poco más allá de las puertas de la formulación de la poesía dialéctica, que llevaría a cabo algunos años más tarde en su antología *Equipo Claraboya* (Teoría y poemas).

La relación de Claraboya con la colección de poesía El Bardo

No había de comenzar muy bien la relación entre la revista *Claraboya* y José Batlló, que fundaría en Barcelona en 1964 la colección de poesía *El Bardo* y que la iniciaría emblemáticamente con un libro de Gabriel Celaya, *La linterna sorda*, dentro de la poesía social del autor guipuzcoano. Batlló había conseguido el premio

Guipúzcoa de poesía en 1964 con su primer libro de poemas: *La señal*. El nº 5 de *Claraboya* (mayo-junio 1964) dedicaba un comentario a la concesión de tal premio en su sección "Por amor al arte":

Ha sido fallado últimamente el premio Guipúzcoa de poesía, dotado con 30.000 pesetas y que ha sido concedido a José Batlló. El premio éste es original. Envía a todos los seleccionados en una primera revisión una tarjetita con una invitación a la cena. Con lo cual se asegura, dado que tales seleccionados tienen que pagar su cena, una entrada numerosa y gratuita. Pero lo que a nosotros nos choca es que después quien va allí a defender sus colores es el único que tiene posibilidades de que el premio le sea concedido. Nos choca y nos molesta (nº 5, pág. 39).

El ataque, directa o indirectamente, afectaba a Batlló de modo efectivo. No obstante, en el nº 7 (1965), que iniciaba la segunda etapa de la revista, *Claraboya* cantaba la palinodia y pedía disculpas desde sus páginas al autor y editor catalán:

Con relación a una nota aparecida en el número 5 de *Claraboya*, en la sección "Por amor al arte", hemos recibido una atenta comunicación de José Batlló, aclarando algunos aspectos de dicha nota referentes a la concesión del "Premio Guipúzcoa 1964". Como de dicha nota pudiera deducirse que el citado señor había ganado dicho premio en circunstancias anómalas, *Claraboya*, siempre atenta a servir la verdad informativa y el buen nombre de los Concursos nacionales, muy gustosamente rectifica la citada información aclarando que José Batlló obtuvo el citado Premio con toda justicia y merecimiento. Esperamos así disipar cualquier duda que respecto a la integridad del señor Batlló pudiera deducirse de nuestra sección "Por amor al arte" (nº 7, pág. 29).

Coincidía, precisamente, esta nota con el comentario de una serie de libros recientemente aparecidos en la

colección *El Bardo* y con la publicación en ese número de *Claraboya* de unos poemas pertenecientes al libro, por entonces inédito, de José Batlló, *La señal*, con el que había obtenido el citado premio.

El acercamiento de *Claraboya* a Batlló y a su colección de poesía coincidía con el comienzo de la segunda etapa de la revista y con un acontecimiento personal que afectaba a la vida de dos de los miembros del grupo leonés: tanto José Antonio Llamas, como Angel Fierro se habían trasladado y establecido por aquellas fechas en Barcelona y pronto hicieron amistad con el poeta y editor catalán. Así lo constata, desde la distancia, Agustín Delgado: "Fierro y Llamas se fueron a buscar trabajo a Barcelona y allí contactaron con Batlló, y se hicieron amigos"⁶⁰. Este traslado a Barcelona resultaba simultáneo al inicio de una nueva etapa de la revista, una etapa abierta decididamente a las novedades de la poesía española y, particularmente, como se verá, a las novedades editadas por Batlló, tal como afirma José Antonio Llamas: "luego la segunda etapa, cuando nosotros nos fuimos a Barcelona y supimos meter aquí (en *Claraboya*) las nuevas cosas que no se conocían"⁶¹.

El fruto de tal contacto no se hizo esperar mucho y, como he señalado, en el n° 7, aparte de los poemas de Batlló, se comentaban las últimas novedades aparecidas en *El Bardo*, una "interesantísima colección", en palabras de L.M.D. (Luis Mateo Díez), que firmaba la sección. Los

libros comentados, con desigual fortuna, eran los volúmenes 2, 3, 4 y 7 de *El Bardo: Libro de las nuevas herramientas*, de José María Álvarez; *La luz a nuestro lado*, de Leopoldo de Luis; un volumen misceláneo donde se reunían poemas de Joaquín Marco, Brecht, Angel González, Gil de Biedma, etc. y ensayos de Vázquez Montalbán, José Luis Cano y Joaquín Marco; y *Cronista del presente*, de Mario Angel Marrodán. Los libros tuvieron desigual suerte en la crítica de Luis Mateo Díez. *Libro de las herramientas*, primer poemario del que más tarde sería poeta "novísimo" José María Álvarez, caía dentro de la temática social, al igual que el poema que el mismo autor publicaba en el nº 7 de *Claraboya*, perteneciente a *Un olor de herramientas y de manos*, libro que no vería la luz, pero su tratamiento de lo social resultaba novedoso: "La temática de lo social encuentra aquí una nueva voz desnuda, deshilvanada con sencillez, liberada de retóricas innecesarias, sin grandilocuencias" (nº 7, pág. 28). Por otro lado, el libro de Álvarez enlazaba con la vena del canto popular, que *Claraboya* tanto admiraba, no sólo por su sencillez formal, sino también por la búsqueda de un contacto mayoritario con el pueblo:

En su poesía cuenta fundamentalmente el convencimiento de que hay que tomar la vena del canto popular, ya que al pueblo le quedan "palabras, antiguas maravillas". Y en esta elección de enraizamiento con la voz popular, con el habla común, plantea y cimenta sus poemas, buscando la sencillez de una forma y el resultado de una problemática que haga posible esa nueva toma de contacto con el pueblo, que propugna Celaya en las

palabras que se citan al principio del libro (pág. 28).

De esta forma, el libro de Alvarez parecía venir a coincidir con la poesía que planteaba *Claraboya*, de temática acorde a la realidad social circundante y de depuración lingüística y formal fundada en la poesía de raíz popular.

Del mismo modo que el libro de José María Alvarez, *Cronista del presente*, de Mario Angel Marrodán, recibía también una crítica positiva, no por su temática social, sino por su intento de crear una poesía auténtica dirigida al hombre: "Para nosotros tiene, por encima de todo, el valor de mostrarnos a un hombre que persigue noblemente encontrar el cauce más auténtico de su canto" (nº 7, pág. 29). Por el contrario, *La luz a nuestro lado*, de Leopoldo de Luis, un libro más próximo a la poesía desarraigada que al compromiso social y formalmente más clásico que los anteriores, recibe una muy dura crítica por mostrar un "desfase evidente": "Leer a Leopoldo de Luis es un ejercicio cada vez más difícil. Y esa dificultad no está en la comprensión de sus versos, sino en la pobreza de sus medios, en la monotonía en la repetida y desquiciada pronunciación que procuran" (pág. 29).

A la vista de estas críticas, se puede intuir qué tipo de poesía buscaba *Claraboya* en la colección *El Bardo*: una poesía que se replanteara de un modo actual la temática de raíz social; una poesía que buscara una

expresión auténtica, que partiera de la depuración formal y lingüística bebida directamente de la poesía popular; una forma de expresión narrativa, sencilla, que pudiera tratar las preocupaciones de la mayoría en el lenguaje de la mayoría. Es decir, a fin de cuentas, como ya he venido subrayando repetidas veces, *Claraboya* buscaba una poesía que, partiendo de los mismo fundamentos teóricos de la poesía social, sirviera de modo de expresión actual.

En el nº 9 de *Claraboya* se volvían a comentar varias de las novedades aparecidas en la colección *El Bardo* en 1965, precedidas por una nota informativa en la que dicha colección era situada a la cabeza de la nueva poesía joven:

Para el lector de las últimas novedades poéticas -y entiéndase novedades en el mejor sentido- no ha podido pasarle desaparecida (*sic*) esta colección barcelonesa que magistralmente crea y realiza el poeta joven José Batlló. A través de sus primeros números hemos conocido libros importantes de jóvenes inéditos y otros de poetas que aunque en la madurez creadora, daban un ritmo nuevo a su poesía y la revitalizaban (nº 9, pág. 37).

Los libros comentados en esa ocasión coincidían también con las pretensiones estéticas de *Claraboya*. Si de *Como un grano de trigo*, de Carlos Pinto Grote, se destacaba la calidad de su "poesía narrada" (pág. 37), *Retratos con nombres*, de Vicente Aleixandre, era la última concesión del poeta del 27 a una poesía rehumanizada, narrativa y próxima a lo social, que ya había abandonado casi completamente desde tres años atrás. *Abrir una ventana a*

veces no es sencillo, de Joaquín Marco, se aproximaba mucho a la estética narrativa que pretendía instaurar la revista leonesa y a la temática de preocupación social que interesaba al grupo. No en vano, Joaquín Marco iba a ser señalado por *Claraboya*, junto con Félix Grande, como "inmediato precursor" de la poesía que el grupo leonés escribía (nº 18, pág. 4).

El nº 10 de *Claraboya* recogía dos nuevos poemas de José Batlló: "Las mejores intenciones" y "Fe de vida". Los dos poemas, caracterizados por un inicio de tono romántico ("La tarde se cae como a trozos; / las sombras se van adueñando de las esquinas; / hay besos de amor por todos los rincones / y los pájaros vuelven, perezosamente a sus nidos" de "Las mejores intenciones"), volvían pronto su mirada hacia la realidad circundante, en un tono más narrativo, más próximo a la estética claraboyista, y con un cierto regusto social, en "Las mejores intenciones":

Es una pena una realidad tan monótona.

Soy un hombre que gustaría de vivir en
paz,
si ello fuera posible;
rozar cuidadosamente los cabellos de Amelia,
beber cerveza, dormir y pergeñar,
de vez encuando, un buen poema (nº 10, pág.
18).

El final de "Fe de vida" tenía un tono más rehumanizado, aunque sin perder de vista el narrativismo, que recordaba la voz de Blas de Otero o de Gabriel Celaya:

Por todo ello firmo este manifiesto
de mi cuerpo,
tan enteramente propio.
Y rubrico sin aspavientos, tranquilamente
cierto,
como hombre vivo (nº 10, pág. 19).

La poesía de Batlló sería objeto de un análisis profundo, vinculándola al mismo tiempo a las tendencias estéticas que el mismo poeta defendía en su colección *El Bardo*, en el nº 11 de *Claraboya*, al comentar Bernardino M. Hernando su libro *La señal*. Subraya Hernando la raíz popular que se encuentra en la base de la poesía de Batlló y cómo ésta es común a la que preside *El Bardo*: "Me parece necesario aludir a este eficaz intento de búsqueda de la raíz popular de la poesía que supone la empresa catalana de "El Bardo", porque a su luz se explica mejor el libro de Batlló" (nº 11, pág. 29). Esta raíz popular, tanto de la poesía de Batlló como de la publicada por *El Bardo*, se halla no sólo en su fuente de inspiración ("nuestra mejor Poesía está en el Romancero"), sino también en el público al que está dirigida ("para consumo del Pueblo"). Tanto en su fuente de inspiración en el Romancero tradicional, como en su voluntad mayoritaria la poesía de Batlló-*El Bardo* se aproxima a los fundamentos de la poesía social; Hernando, sin embargo, se encarga de distanciarla de ésta, no en cuanto a sus pretensiones, sino porque la estética social se ha convertido en un estilo artificioso y falso, se ha transformado en "retórica de lo social": "La tan

cacareada Poesía social no fue, en muchos de sus cultivadores, sino otro desmelenamiento artificial y falso, tan alejado del pueblo como antes pero más grave, pues pretendía cantar en su nombre" (pág. 29). Las opiniones de Bernardino Hernando resultan muy interesantes por cuanto sirven para situar la poesía de Batlló y la impulsada desde la colección *El Bardo* en su justo lugar, muy próximo, desde un punto de vista temático-ideológico, el que más valorarán tanto *El Bardo* como *Claraboya*, al grupo de poetas leoneses y también igualmente distanciado, desde el punto de vista estético, de la poesía social. Si los presupuestos teóricos del movimiento social todavía resultan, en cierto modo, válidos para *Claraboya* y para *El Bardo*, como parece probar el hecho de que la colección se iniciara con un volumen de Gabriel Celaya, sus resultados estéticos, manifiestos ya de modo epigonal y retórico, son rechazados tanto por la revista como por la colección poética.

Si con el nº 7 se iniciaba la colaboración entre *Claraboya* y *El Bardo* para formar un frente común en la poesía de la joven generación al mismo tiempo que se inauguraba una nueva etapa de la revista leonesa, con el nº 12, último de esta segunda etapa de la publicación, la colaboración entre revista y editorial llega a su culminación. El nº 12 de *Claraboya* estaba dedicado casi de manera monográfica a presentar una antología poética

de la nueva generación de autores españoles. La introducción-editorial de dicho número, firmada por Martín Vilumara (pseudónimo de José Batlló), señalaba las diferentes tendencias que marcaban los poetas antologados, al mismo tiempo que subrayaba la importancia del equipo formado por *Claraboya* y *El Bardo* para el lanzamiento de la joven generación:

Nos parece interesante insistir sobre este último dato. Si *Claraboya*, como hemos dicho, parece ser la única revista donde las nuevas, novísimas, promociones encuentran su tribuna, *El Bardo* se nos antoja también la única colección donde el poeta joven encuentra posibilidades de publicar en unas condiciones muy mejores a las que ofrece cualquier otra colección de poesía de la Península (nº 12, pág. 5).

Es decir, existe una vanguardia poética dentro de la joven generación, unas nuevas formas de escritura poética que manifiestan los más jóvenes; *Claraboya*, como revista, y *El Bardo*, como editorial, son los portavoces fundamentales de esa nueva vanguardia y, por lo tanto, un repaso por las páginas de la publicación o por los títulos de la colección podría dar idea de la nueva vanguardia poética. Once son los autores jóvenes (nacidos después de 1930) antologados en el nº 12 de *Claraboya*: Carlos Alvarez, Rafael Ballesteros, Alberto Barasoain, José Batlló, José Elías, Pedro Gimferrer, Joaquín Marco, Angel Pariente, José Miguel Ullán, Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Vélez Nieto. Dos puntos comunes vinculan a estos once poetas: "el de haber nacido todos

ellos después del 30 y el de haber publicado -o estar en vías de publicación- un libro en la colección de poesía *El Bardo*" (pág. 5). Efectivamente, exceptuando a Vélez Nieto y al propio Batlló, que no publicaría un libro en su editorial hasta años más tarde, todos los poetas habían publicado o iban a publicar en torno a esas fechas uno o más libros en *El Bardo*: Alvarez, *Estos que ahora son poemas...*; Ballesteros, *Las contracifras*; Barasoain, *Caza menor*; Elías, *Cruzar una calle para escaparse de casa*; Gimferrer, *Arde el mar y La muerte en Beverly Hills*; Marco, *Abrir una ventana a veces no es sencillo*; Pariente, *Este error*; Ullán, *Amor peninsular y Maniluvios*; Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental y Movimientos sin éxito*. Para confirmar que esta vanguardia poética lanzada por *Claraboya* y *El Bardo* era efectiva, José Batlló publicaría al año siguiente, en 1967, en su colección *El Bardo*, una antología titulada *Doce jóvenes poetas españoles*, con el "deseo de facilitar el conocimiento de aquellos nombres nuevos que, en principio, pueden ofrecer algún tipo de interés poético y la imposibilidad material de hacer realidad este deseo mediante volúmenes individuales para cada poeta"⁶². Cinco de los autores antologados en el número citado de *Claraboya* eran recogidos en esta antología (Ballesteros, Barasoain, Batlló, Elías y Pariente), a los que se añadía en este caso el nombre de Agustín Delgado, de quien, en el prólogo a la *Antología de la Nueva Poesía Española*,

publicada en 1968, comentaría Batlló: "Agustín Delgado, al que quizá falta un mayor rigos y constancia que esperamos logre en breve"⁶³.

Que *Claraboya*, como revista, y *El Bardo*, como editorial, eran los ejes y sustentadores de una nueva vanguardia poética dentro de la joven generación española, como quería Batlló, lo iba a confirmar, desde el lado del grupo leonés, José Angel Lubina (ps. Agustín Delgado) en la presentación del número siguiente:

Como consecuencia de esto, la aparición de una nueva generación poética joven. La edad de sus miembros, entre los veinte y los treinta años; la expresión de su voz en dos órganos bien definidos: nuestra Revista y la colección *El Bardo*, han dado carácter a nuestra poesía. A treinta años de nuestra Guerra civil, se fragua a golpes de realidad objetiva, este Grupo 66 (nº 13, pág. 5).

A la proclamación de *Claraboya* y *El Bardo* como portavoces oficiales de la nueva vanguardia poética, añade Delgado un nombre para denominar a esta nueva vanguardia: Grupo 66. El nombre, que remitía directamente al del equipo de escritores alemanes que formaron el Grupo 47, a la cabeza de los cuales se encontraban Hans Magnus Enzensberger, muy admirado por *Claraboya*, e Ingeborg Bachmann, que apostó por una literatura comprometida en la Alemania de la posguerra mundial, se hallaba en una línea de concepción del trabajo artístico en equipo, en taller, que había caracterizado a diversos grupos de artistas españoles y europeos durante los años cincuenta y los primeros sesenta: *El Paso*, *Equipo Crónica*, *Equipo 57*,

etc. Este sentido de realización del trabajo artístico en grupo se mantendría aún en el nombre de *Equipo Claraboya*, con el que se presentarían antologados en 1971. ¿Cuáles eran las características de este nuevo grupo vanguardista, dentro de la generación joven, que se presentaba en *Claraboya* y *El Bardo*? Agustín Delgado las señala a continuación:

Como características generales del mismo, la vuelta a la realidad, la introducción de métodos más inteligentes para su captación, el contacto con todos los movimientos importantes del mundo, la apertura de temas, la voluntad de objetivizar la materia poética hasta convertirla en vehículo apto para expresar modos de vida. Se ha dicho que una ola de neorromanticismo circundaba la última poesía del país. No es así. Se ha confundido poesía de la exaltación y de la desesperación, con poesía de la descomposición y de la decadencia. Puede a primera vista parecer un poema que describe esa descomposición del orden, algo estrictamente romántico. Pero nada tiene que ver con el romanticismo (nº 13, pág. 5).

Es decir, la nueva poesía, la vanguardia del *Grupo 66* se caracterizará por una escritura decididamente vuelta hacia la realidad, una escritura declaradamente realista que investiga la forma de captar más efectivamente esa realidad objetivándola. Por otra parte, como ya se ha visto, uno de los caballos de batalla constantes para *Claraboya* es el distanciamiento de la expresión intimista, el alejamiento del tono romántico, en el que, como apunté a modo de ejemplo en Batlló, cae muchas veces la poesía del momento, su declarada voluntad antirromántica, cómo describir la "descomposición del

orden" establecido de un modo que no resulte patético, romántico en extremo; para ello, *Claraboya*, que había buscado ya modelo en la obra última de Cernuda, hallará ejemplo en la "desmitificación sarcástica", es decir, en la ironía, de la poesía de Pere Quart. La obra de Pere Quart ofrece al grupo leonés un modo de expresar su crítica al orden burgués, de narrar el derrumbe de la clase social burguesa, sin que, gracias a la ironía, ello comporte tintes románticos⁶⁴:

Pues toda la temática de Pere Quart se reduce a datar poéticamente el derrumbe de una clase, la burguesa, en aquello que tiene de ridículo. Podríamos definir en este aspecto estos poemas como una desmitificación sarcástica, y es obligatorio, en este punto, añadir que ningún otro método se ajusta mejor a esa datación en un sector como es la burguesía española y más, la catalana (nº 13, pág. 45).

Pero, si éstas son las características que definen a la nueva vanguardia poética lanzada por *Claraboya* y *El Bardo*, y ya se han ido viendo los rasgos que definen a la revista, ¿qué rasgos caracterizarán a la colección de poesía? Martín Vilumara los expone de la siguiente manera:

Por una parte, su total independencia económica, mantenida con los obstáculos que ya podemos figurarnos, que la desligan de cualquier compromiso de tipo comercial y la extraen de las convenciones editoriales al uso en nuestro país. Por otro, su tirada desusada y su distribución, más o menos efectiva pero real, por las librerías más importantes de España. Y la posibilidad, dentro de nuestras circunstancias, de conseguir una audiencia crítica y lectora gracias al prestigio que a la colección dan los nombres de poetas como Vicente

Aleixandre, Gabriel Celaya, Pere Quart, Salvador Espriu, Leopoldo de Luis o Gloria Fuertes. Y por último una línea, más temática o ideológica que estética, mantenida con el rigor y la coherencia que permite la situación del país (nº 12, pág. 5).

El Bardo aparece así como una empresa literaria independiente, de gran difusión y apadrinada por el prestigio de los autores mayores. Por lo tanto, la nueva vanguardia poética nace con el apoyo y el impulso de los poetas más influyentes en la posguerra y, en cierto modo, enlaza con ellos. Pero, por otra parte, es importante subrayar, como ya antes señalé, que lo que caracteriza a la nueva colección, y, consecuentemente, a la nueva vanguardia poética, no es una determinada línea estética, sino una concreta línea temática e ideológica, vinculada a una voluntad de actuar sobre la sociedad circundante. Vilumara, al caracterizar a los once poetas antologados en el número de *Claraboya*, define claramente esta línea temática-ideológica:

En los once hay, sin embargo, un empeño común: el de reconvertir la expresión poética en algo operante, popular no en un sentido cuantitativo sino en una voluntad más o menos clara y libremente expresada. Esta operancia podría ser la de conformar una sensibilidad colectiva que posibilitara un frente común en la consecución de un fin determinado: una sociedad sin clases ni discriminaciones raciales, regionales o nacionales de tipo alguno, basada en la libertad del individuo dentro de un orden regulado por el respeto a los derechos naturales y humanos, en la que el pensamiento no sea una "funesta manía" ni el origen de antagonismo irracionales (nº 12, pág. 6).

La nueva vanguardia poética, y *Claraboya* y *El Bardo* como sus portavoces, se caracterizará por la voluntad de crear

una literatura operante, es decir, una creación artística práctica, que opere cambios efectivos en el cuerpo de la sociedad. La poesía escrita por la nueva vanguardia no podrá ser una creación autónoma e independiente, sino útil y práctica; la literatura tendrá una función social efectiva: "conformar una sensibilidad colectiva" para de esa manera lograr "la consecución de un fin determinado". No es quizá éste el momento de señalar cuán distante se hallaría de esta concepción de la poesía la obra, por ejemplo, de Pedro Gimferrer, sino de apuntar la coincidencia de estos postulados políticos con los que sustentara la poesía social anterior. Si, tal como lo habían entendido, entre otros, José M^a. Castellet y José Manuel Caballero Bonald⁶⁵, lo característico de la poesía escrita por su generación a partir de 1956 era la voluntad de utilizar la literatura como un arma política, es evidente que la nueva vanguardia que lanzaban *Claraboya* y *El Bardo* era heredera de aquel mismo espíritu. Por otra parte, una poesía preocupada por el contenido ideológico y por la efectividad de éste será una poesía volcada más al plano del contenido que al del significante, que sólo se valorará en cuanto que se muestre efectivo o no para la transmisión de dichos contenidos ideológicos presupuestos. Por lo tanto, la poesía que tanto *El Bardo* como *Claraboya* propugnaban como vanguardia era una poesía principalmente contenutista y que rechazaba todo formalismo, de ahí que la voluntad de

enlazar con las formas populares y narrativas tenía una finalidad primordial: hacer que la forma poética fuera la menos aparente, la más sencilla y llana, la más adecuada para la comunicación efectiva de unos presupuestos ideológicos concretos.

Que la poesía de Gimferrer se encontraba a una distancia considerable de los presupuestos ideológicos y formales que sustentaba el equipo de *Claraboya* y *El Bardo*, a pesar de que varios de sus libros aparecieran en esta colección y sus poemas se recogieran en la revista, lo demuestra, como ya señalé, la crítica negativa que José Angel Lubina hace a *Arde el mar* en el nº 13 de la revista, por su "voluntad de poesía culta", por "dejarse ganar por lo estético" y por no conseguir objetivar la realidad ni el pasado. En cierto modo, igual crítica negativa recibe Félix Grande en el comentario de *Música amenazada*, publicado también por Batlló, un poemario en el que el autor de *Las piedras* intentaba una revalorización estética del lenguaje poético. "El planteo general de la poesía de Félix Grande es el de distorsionar el idioma buscando expresiones que sean onomatopéyicas síquicamente" (nº 13, pág. 53), escribe José Antonio Llamas; todo ello llevará a un alejamiento radical del lector, contrario a la posición sostenida por *Claraboya*: "En este esfuerzo lo que Félix Grande ha logrado es quizá algo que estaba en sus intenciones a la hora de escribir, la repugnancia del lector" (pág. 54).

Por el contrario, ya se vio la excelente acogida que habían tenido los libros de Pere Quart y de Salvador Espriu, en una extensa crítica, y el valor que José Antonio Llamas había dado al enraizamiento en la poesía popular de *Ni tiro ni veneno ni navaja*, de Gloria Fuertes, libros todos publicados por *El Bardo*. Del mismo modo, Antonio Gamoneda destaca en *Del monte y los caminos* el carácter peculiarmente social de la poesía de Antonio Pereira: "así, el poeta se nos ofrece más personal y más real, dotado de historia y naturaleza social" (pág. 51).

La línea poética trazada por *Claraboya* y *El Bardo* resultaba bien definida, pero mientras para Batlló esta línea, principalmente temática-ideológica, podía admitir diversas estéticas desde un punto de vista formal, de ahí la aparición de libros como los de Gimferrer, Leopoldo de Luis o Félix Grande, para *Claraboya* esa línea temática-ideológica determinaba una concreta forma de expresión poética, a mitad de camino entre el narrativismo y la poesía popular. Si el libro de Leopoldo de Luis es criticado por su "desfase evidente", por su incapacidad para comprender "un mundo contradictorio donde el hombre tiene la lucha abierta", que se manifiesta formalmente en "la pobreza de sus medios" y en la "desquiciada pronunciación de sus versos" (nº 7, pág. 29), es decir, por su incapacidad para captar la realidad circundante y transmitirla de un modo efectivo, el libro de Grande y mucho más el de Gimferrer, por cuanto su posición es más

radicalmente estética y menos preocupada socialmente, son criticados, desde un punto de vista contrario, por situarse decididamente del lado del lenguaje, de la forma, por pretender un tratamiento estético de la realidad en lugar de un tratamiento *real*, una renovación estética del lenguaje en vez de un tratamiento *narrativo*. En los tres casos, desde la visión de *Claraboya*, los poetas fracasan radicalmente, aunque el fracaso de Félix Grande es sólo un fracaso a medias, al no conseguir "objetivar la realidad" y transmitirla en fórmulas acordes con esa realidad objetivada. Por lo tanto, si desde una perspectiva temática-ideológica, como quería Batlló, los libros, y tal vez los autores más que sus propios textos, que son los que parecen juzgados desde tal punto de vista, resultan válidos como ejemplos de la nueva vanguardia poética, sus resultados estéticos, que junto con los ideológicos juzga también *Claraboya*, fracasan. Todo ello se manifestará en un cambio de foco de atención, desde un punto de vista crítico, en *Claraboya*, que en el nº 15 volverá su vista hacia los autores de la generación de los años cincuenta, en concreto Francisco Brines y José Angel Valente, más acordes con sus pretensiones estéticas que algunos de los poetas publicados por Batlló. Paralelamente, el editor catalán preparaba en aquellos meses una antología, *Antología de la Nueva Poesía Española*, donde fijaba su centro de atención en la generación de los años

cincuenta, primera que superaría el enfrentamiento poético-político de la primera posguerra y eje principal de la "nueva poesía"⁶⁶, a la cual habían de unirse los nombres de Vázquez Montalbán, Gimferrer y José Miguel Ullán.

El nº 13 de *Claraboya* parece poner fin momentáneamente a la relación entre la revista leonesa y la colección *El Bardo*. Ninguno de los libros editados por Batlló vuelve a ser comentado en la revista, que acabará eliminando la sección de crítica, y cuando se organiza un nuevo número monográfico sobre la poesía joven, el nº 15, el nombre del poeta y editor catalán queda cuidadosamente excluido y, con la excepción de Gimferrer, ninguno de los nombres incluidos ahora había sido recogido en el nº 12 ni tenía obra publicada en la colección de Batlló. Evidentemente este número había sido preparado desde perspectivas muy distintas y mostraba caminos muy diversos a los que había marcado el anterior número dedicado a la joven poesía: la línea esteticista pre-novísima estaba representada por Guillermo Carnero, Pedro Gimferrer y Marcos Ricardo Barnatán; Juan Luis Panero, por ejemplo, señalaba una línea de enlace con la generación del medio siglo a través de la poesía de la experiencia; Angélica Bécker ejemplificaba una línea humanista con ciertos tonos tremendistas; Joaquín Rodríguez Lobato apuntaba una línea narrativa, a mitad de camino entre el desarraigo y el compromiso; etc. De una

manera o de otra, venía a demostrarse que *Claraboya* y *El Bardo* ya no eran portavoces de la nueva vanguardia poética, puesto que sus voces apuntaban a direcciones distintas. Además, una serie de poetas nuevos apuntaban en torno a 1967 y 1968 caminos diferentes a los que planteaba *Claraboya* y que no tenían cabida en la colección *El Bardo*; títulos como *Teatro de operaciones*, de Antonio Martínez Sarrión, *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, *Cepo para nutria*, de Félix de Azúa, o *Por el camino de Swann*, de Leopoldo M^a. Panero, venían a confluir con algunos otros publicados en *El Bardo* (*Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer, o *Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal) para mostrar que a un grupo importante de poetas jóvenes no les interesaba en absoluto el replanteamiento poético del compromiso social.

Aún podrían extenderse, no obstante, las relaciones entre *Claraboya* y *El Bardo*. En 1966, Batlló retoma una empresa que había iniciado algunos años atrás, en noviembre de 1962, en Sevilla: la revista de poesía *La Trinchera*. (*Frente de poesía libre*). En marzo de 1966, Batlló publica la segunda entrega de *La Trinchera* en Barcelona y en junio del mismo año la tercera y última, buscando así un apoyo periódico a su colección de poesía, paralelo al que por entonces hallaba en *Claraboya*. Un año más tarde, con fecha octubre-diciembre de 1967, aparecía la "revista exterior de poesía hispana" *Si la píldora*

bien supiera no la doraran tanto por defuera, que, dirigida por Jerónimo Pablo González Martín y con depósito legal, a fin de evitar las trabas de la censura española, en la Trent University de Peterborough en Ontario (Canadá), contaba con la colaboración directa, en función de corresponsal en España, pero como editor real, de José Batlló. *Si la píldora...* heredaba, ya desde su título, el carácter combativo que había tenido *La Trinchera* y, en su corta vida, hasta diciembre de 1969, tuvieron cabida en sus páginas poemas y colaboraciones radicalmente comprometidas políticamente, en el mismo sentido que Batlló quería dar a su colección de poesía. González Martín, incluido también en la antología *Doce jóvenes poetas españoles*, había publicado poemas en *Claraboya*: "Juegos de Louisiana" y "Canto a Dr. King" en el nº 8, y "Poema para un catecismo de Historia de España" en el nº 11. Pero, aparte de esta mera colaboración de González Martín en la revista leonesa, *Si la píldora...* compartía magisterios poéticos semejantes a los de *Claraboya* y, en sus páginas, como anteriormente lo habían hecho en *La Trinchera* y en *El Bardo*, publicaban los autores del 50, admirados por el grupo de Delgado (Ferrater, Grande, Gil de Biedma, Fuertes, etc.), junto a los más jóvenes que habían publicado en la revista leonesa (Gimferrer, Vázquez Montalbán, Ullán, etc.). Por otra parte, Luis Cernuda, a quien se le había prestado especial atención en *Claraboya*, sería también objeto de

homenaje, como lo había sido en el volumen IV de *El Bardo*, en la revista hispano-canadiense, que recuperaba una prosa del sevillano publicada en *Hora de España* en 1937. Por último, si en el citado volumen de *El Bardo* habían sido traducidos unos poemas de Bertolt Brecht, maestro del narrativismo admirado por el grupo leonés, en uno de los números de *Si la píldora...*, se publicarían unos textos de Nazim Hikmet, el otro maestro narrativo de *Claraboya*. Son evidentes, pues, aparte de la comunidad en el compromiso político, las relaciones que se pueden establecer entre *Claraboya* y estas otras revistas tras las cuales está la figura de José Batlló.

En 1971, tres años después de desaparecida *Claraboya*, el equipo leonés se decide a plantear una respuesta teórico-poética al grupo "novísimo", cuya estética en aquellos momentos estaba en alta pujanza, y es precisamente la colección *El Bardo*, dirigida por Batlló, la que le otorga la oportunidad de hacerlo, publicando el libro antológico *Equipo Claraboya. (Teoría y poemas)*. Cuando en mayo de 1972, José Batlló edita en Barcelona la revista literaria *Camp de l'arpa*, en su consejo de redacción se encontrarán tres de los miembros editores de *Claraboya*: Agustín Delgado, Angel Fierro y José Antonio Llamas. No resultará casual que, acorde con la tendencia estético-ideológica sostenida por *Claraboya* y las empresas literarias de Batlló, la revista se inicie con una mesa redonda sobre la vigencia de la literatura

social. El nombre de Angel Fierro aparecerá seleccionado, junto con otros dieciocho poetas nacidos desde 1939, en la antología *Poetas españoles poscontemporáneos* que en 1974 publicaría José Batlló y que pondría fin a *El Bardo*.

Así pues, no resultaría arriesgado señalar la relación existente entre un grupo de revistas diversas, como *Claraboya*, *La Trinchera*, *Si la píldora bien supiera* no la doraran tanto por defuera y *Camp de l'arpa*, esta última en su primera etapa, y, por otra parte, la editorial de poesía *El Bardo*, para, en torno a la figura de José Batlló, formar un "frente de poesía libre", como rezaba el subtítulo de *La Trinchera*, en defensa de una estética poética que revisara el compromiso social del escritor y que enlazara directamente con la generación del medio siglo, a lo largo de los años sesenta y primeros setenta. La aparición de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José M^a. Castellet, y de la colección de poesía *Ocnos* a comienzos de la década de los setenta daría un golpe mortal a esta tendencia que había dominado el panorama poético en torno a 1965.

La poesía española vista por *Claraboya*

A lo largo de las páginas anteriores han ido apareciendo diversos aspectos del tratamiento que *Claraboya* daba a la poesía española contemporánea en el

momento de su aparición. Al menos un doble tratamiento de atención de la poesía puede observarse, desde un punto de vista estructural, en las páginas de la revista leonesa: por un lado, se presta una atención directa a la poesía mediante la publicación de diversos poemas; por otro, la faceta crítica de *Claraboya* hace que se vayan comentando las diversas novedades poéticas aparecidas en el panorama español. Dentro de esta segunda parcela de atención crítica a la poesía, puede señalarse también la función que desarrollan los editoriales de cada número, apuntando preferencias y gustos, que ya han quedado comentados ampliamente en capítulos anteriores. Así pues, ante las páginas de *Claraboya* el lector encuentra al menos una doble perspectiva (triple, si se incluyen los editoriales) de la poesía española del momento. Sin embargo, no es extraño que estas dos perspectivas tengan muchas veces claras diferencias y que en muchos casos resulten ligeramente divergentes, como podrá comprobarse a continuación. Si desde un punto de vista teórico-crítico *Claraboya* tenía muy claro la poesía que quería hacer, desde el lado de la publicación en sus páginas no se aplicaba otro criterio estético que el de la calidad, como ha señaladao José Antonio Llamas:

Yo nunca fui consciente de combatir a ninguna poesía; al contrario, lo mismo publicábamos originales de Aleixandre, que publicábamos originales de todo aquello que conseguíamos y creíamos que tenía calidad, porque para nosotros la poesía era un campo abierto. Lo importante era que el poema fuera bueno⁶⁷.

Como ya se ha visto, uno de los principales objetivos durante la primera etapa de *Claraboya* fue "declarar superada la poesía anterior, encerrada en la dicotomía poesía social-poesía intimista"⁶⁸, y a este fin se ajustan los editoriales de los seis primeros números. Ya el primer editorial declaraba esta voluntad de superar la dicotomía estética que se había establecido en la poesía de la primera posguerra:

De la postguerra para acá, aparecieron como se sabe dos tendencias hasta hoy mismo vigentes. De un lado el poeta social. De otro, el intimista. Todo esto de poetas sociales e intimistas, acogidos a uno u otro partido nada a dado que ganar a nuestra literatura. (...) Y si se hace en España una poesía honda, la hacen precisamente, tres o cuatro cuya edad no alcanza los treinta años (nº 1, pág. 5).

En estas líneas se resumían apretadamente los dos objetivos fundamentales que se iba a plantear *Claraboya* en su primera etapa de vida, entre septiembre de 1963 y agosto de 1964: la ruptura con la poesía de la primera posguerra y el enlace con los poetas de la generación de los años cincuenta, aquellos que en 1963 rondaban los treinta años.

Este mismo panorama de la poesía española de posguerra va a exponer el editorial del nº 5 (mayo-junio de 1964), haciendo un repaso de la poesía española publicada desde el final de la guerra civil y coincidiendo, no sólo en el tramo poético estudiado, sino también en las conclusiones, con la antología,

recientemente aparecida entonces, *Un cuarto de siglo de poesía española*, de José M^a. Castellet. Para el editorialista de aquel número, tanto la poesía social como la intimista de la primera posguerra responden a una misma estética que ha olvidado la realidad como su objetivo primordial:

Dejando de lado a los cantores profesionales de la paz, poéticamente nulos, entramos en los años 40-45 con la doble escuela social e intimista. Hagamos hincapié en la identidad de ambas escuelas por lo que a planteamiento se refiere. La poesía española ha retrocedido hasta lo ingenuo. Chille o sonría, mire la realidad o no la mire, parte de un desconocimiento de la realidad tal y de la realidad poética (nº 5, pág. 5).

Ya se vio la importancia teórica que para *Claraboya* tenían los conceptos de "realidad tal" y "realidad poética". La crítica de la revista leonesa a la primera generación de posguerra era contundente y clara: aquella generación había perdido la realidad como su punto primero de atención⁶⁹ y, en consecuencia, desaparecida la realidad como objetivo primero, había caído en la imitación de formas poéticas anteriores, había hecho poesía de la poesía y no de la realidad y, por lo tanto, su lenguaje resultaba doblemente retórico, como lenguaje retórico en sí y como lenguaje que imita una retórica anterior⁷⁰. Tal parece confirmar las siguientes palabras del mismo editorial:

Ahora bien, hemos dicho que la generación de los años cuarenta desconoció la realidad tal. Y lo afirmamos basados en el hecho de que su estética se

remitió a imitar fuentes clásicas y a hacer como ellas (nº 5, pág. 6).

Sin embargo, pese a esta crítica, algunos de los poetas de esta primera generación eran "recuperados". Ya se vio por extenso el enlace que *Claraboya* establecía con los principios estéticos de *España*, precisamente una de las revistas más representativas de la escritura poética de la primera posguerra. Por otra parte, de Blas de Otero, otro de los poetas representativos de la primera poesía de posguerra, se exaltaba su fidelidad a su propia voz poética y su profundo tono humano: "Existencial o social o como la crítica quiera llamarlo, sigue siendo él, el Blas de Otero de siempre, ronco, seco, humano hasta los huesos" (nº 1, pág. 5-6). Y de Gabriel Celaya, como ya indiqué, se llegaría a publicar un poema, "El emigrante" (nº 9), incluido en *Baladas y decires vascos*, dentro de la línea social del poeta guipuzcoano. Es decir, si, por un lado, *Claraboya* criticaba la doble tendencia que la poesía de la primera posguerra había seguido y, con especial virulencia, la línea social, por otro, prestaba especial atención precisamente a los poetas más característicos de aquella tendencia, como eran Celaya y Otero, y también a la estética que les había dado origen y fundamento.

En esa línea de relativo rechazo, desde un punto de vista teórico, de la producción poética de la primera promoción de posguerra, se sitúa la extensa crítica que, sin firma, dedica *Claraboya* a *Libro de las alucinaciones*,

de José Hierro, que obtiene el Premio de la Crítica de 1964. Comienza el comentarista situando a Hierro dentro de los poetas más destacados de su generación:

El hecho de elegir a favor de esta clase de poesía hace (a) José Hierro ascender un escalón más en su afirmación de sí mismo, inmerso en el contorno de su generación. De ella él ha sido el mejor exponente evolucionado dentro de su propia casa y estatura con visión de futuro. La generación de José Hierro traía en ambas vertientes social o intimista por lo pronto un planteo de la poesía exclusivamente romántico y después, como consecuencia, una inadaptación a la época con la consiguiente carga de retórica. En este sentido, y Hierro lo sabe mejor que nadie, la guerra civil fue para la poesía española una tara insalvable (nº 5, pág. 32).

¿En qué ha consistido para el anónimo crítico de *Claraboya* la mejora que ha experimentado la poesía de Hierro con respecto a la de su propia generación? Precisamente en acercarse al pensamiento más actual de la poesía en la generación siguiente, la del medio siglo, y en su acercamiento a la concepción de la poesía como un modo de conocimiento:

Hierro, para ello, ha echado todo el hombre en los versos y los ha dotado merced a la *nueva técnica arrastrada por el conocimiento poético*, de más frialdad, de más vibración en el más puro sentido del término. El mismo confiesa que la poesía que hacen hoy, pongamos por caso, J.A. Valente o Claudio Rodríguez, es la que en su tiempo se hubiera querido hacer (pág. 32. El subrayado es mío).

Sin embargo, pese a su intento de ensamblaje con la nueva generación y con su concepción de la poesía como conocimiento, Hierro se encuentra inserto en su propia promoción y su esfuerzo sólo revela "una grieta

insalvable" manifiesta en los poemas que componen *Libro de las alucinaciones*:

Ahora bien, precisamente merced a este esfuerzo del poeta por adaptarse a las nuevas corrientes estéticas -sin abdicar del pasado- se le apreciaba una grieta insalvable. Los poemas largos, descriptivos, no gozan de toda la pureza poética. En una palabra, afuerza de contar, de calcular efectos, se diluyen o lo que es peor, se prosaizan (pág. 32).

En conclusión, Hierro se queda a mitad de camino entre su generación y la del medio siglo y, por lo tanto, no logra una renovación estética total. Y el crítico de *Claraboya*, metido esta vez a profeta errado, anuncia finalmente:

El próximo libro de José Hierro estará, sin duda, más enraizado todavía en la nueva edad. Desgraciadamente para las generaciones de postguerra el fenómeno poético era demasiado llano como para ser poético. Quienes siguen el ir del tiempo son testigos clarividentes, como Hierro, de esta verdad (pág. 33).

Pero el siguiente libro de poemas de Hierro, *Agenda*, tardó más de veinticinco años en salir, aunque, como el comentarista afirmaba, vendría a confirmar la renovación estética iniciada en *Libro de las alucinaciones*.

En fin, *Claraboya* rechazaba de modo contundente la poesía de la primera promoción de posguerra, olvidando en su división maniquea en "intimistas" y "sociales" aquellos grupos y poetas que no podían adaptarse a tal división: *Cántico*, *Postismo*, Juan Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, etc. Es evidente que, en su afán de superar aquella generación, dominante a comienzos de los años

sesenta, *Claraboya* caía dentro de los estrictos límites analíticos que había establecido la crítica "oficial" para referirse a la poesía de la primera posguerra: arraigados / desarraigados, sociales / intimistas⁷¹, etc. Por otra parte, si bien se admitían ciertos magisterios ligados a la poesía social de aquella generación, como Blas de Otero, Gabriel Celaya o el grupo de *Espadaña*, en general se rechazaba toda la poesía que viniera de aquella promoción, pese a que en algunos casos, como el de Hierro, manifestara una sincera y radical voluntad de renovación estética.

Frente a la primera promoción de posguerra, la generación de los años cincuenta se sitúa como el centro de atención primero del grupo de *Claraboya*. Con los poetas de esa generación es con los que intentará enlazar estética y teóricamente la revista leonesa durante su primera año de existencia. Ya en el primer número de la revista se ponía como punto de mira del aprendizaje poético del grupo leonés a la generación del 50:

Entre nuestra juventud, la que ahora anda por los treinta años, parece que el problema (la relación poesía y realidad) se ha tomado más en serio, Podría recogerse media docena de nombres continuados en su latir. *En ellos está cifrada nuestra confianza y nuestro aprendizaje* (pág. 47. El subrayado es mío).

Eco de la especial atención que *Claraboya* presta a la generación del medio siglo es la extensa crítica que Agustín Delgado dedica a la antología *Poesía última*, que,

elaborada por Francisco Ribes, recogía la obra de Eladio Cabañero, Angel González, Carlos Sahagún, Claudio Rodríguez y José Angel Valente, es decir, uno de los núcleos fundamentales y más característicos de la generación del 50. De entre ellos, Claudio Rodríguez y José Angel Valente son los poetas que *Claraboya* sitúa como la más alta cota, "las dos figuras cumbres de la poesía actual"; a ellos prestará especial atención en su desarrollo poético y en su concepción de la poesía como un modo de conocimiento:

Nos parece que las apreciaciones y diagnósticos mejores son los de Valente y Claudio Rodríguez. Ambos, dando a la dimensión social su sentido más verdadero, se bifurcan después, uno en el análisis de la poesía como estructura de conocimiento nuevo y el otro destacando una nota fundamental de tal conocer, el estar actuando en las tablas a la par que se conoce (nº 3, pág. 41).

Ya se ha visto anteriormente la importancia y el eco que ambas concepciones de la poesía, "como estructura de conocimiento nuevo" y como actuación de dicha estructura a la par que se conoce, tienen en esta primera etapa de *Claraboya*. Ambas concepciones se recordarán en el número siguiente de la revista y, a la hora de hacer una valoración de la generación del 50 por encima de la primera promoción de posguerra, en el nº 5, la idea de la poesía como forma de conocimiento es un pilar fundamental:

Aparecen hacia el año 55 otra serie de poetas mucho más preparados y conscientes. (...) logran dar

a la poesía mayor alcance, haciéndola más simple. No es que purifiquen el lenguaje anterior. Es que el poema entero se planteó al hilo de fenómenos que de por sí dan por purificado ya el lenguaje. El poeta va adentrándose en el conocimiento de la realidad y va alentando con tal perforación la marcha del Universo. Esta generación está comenzando a dar ahora sus primeros frutos.

De ella y no de la anterior es de donde ha de partir la poesía futura. (...) Hay quienes siguen adscribiéndose también en la poesía social antigua, hoy anacrónica. El futuro deberá seguir conociendo la realidad con una mirada más honda (nº 5, pág. 6-7).

Por lo tanto, dos características subraya Claraboya en la generación de los 50: por un lado, la depuración formal del lenguaje; por otro, el "adentramiento en el conocimiento de la realidad". Es decir, como lo expresaba Castellet en el prólogo a su antología, "una conciencia poética que se quiere realista, no solamente por el objeto de su poesía, sino también formalmente, a través de un lenguaje coloquial y de una cierta técnica narrativa"⁷².

En esta actitud de enlace con la generación del 50, Agustín Delgado comentará por extenso el libro *Las piedras*, con el que Félix Grande obtuvo el premio Adonáis 1964. En él destaca sus rasgos poéticos existenciales, su humanismo, por decirlo en palabras de Claraboya, y la influencia de César Vallejo:

Instalado dentro de una temática y atmósfera que dijéramos hoy existenciales con un dominio del verso hondo, aunque a veces haya giros y construcciones más silogísticas que poéticas, creemos que Félix Grande se anuncia como un poeta de altura. La influencia benéfica de César Vallejo, más que nada en las expresiones, no en la tonalidad del verso, ha ido entroncando a lo largo del libro una

serie de términos vulgares dentro del más exigente cultuismo (*sic*), y dotándole de intimidad (nº 4, pág. 44).

Recuérdese que, al comentar el segundo libro de Félix Grande, *Música amenazada*, José Antonio Llamas señalará el mismo rasgo de intelectualismo poético ("construcciones más silogísticas que poéticas") que aquí apunta Delgado:

El planteo general de la poesía de Félix Grande es el distorsionar el idioma buscando expresiones que sean onomatopéyicas síquicamente. (...) Cuando Félix Grande se pone a seguir a Vallejo, su poesía es falsa. Vallejo descoyuntaba la frase a ritmo cordial, mientras que Félix Grande intenta mentalmente lograr efectos que nacen muertos (nº 13, pág. 53-54).

Así pues, desde el punto de vista teórico-crítico, *Claraboya* plantea en su primera etapa de existencia la superación de la poesía de la primera posguerra, desde una visión maniquea y "oficial" de dicha producción en dos tendencias, intimista y social, olvidando otras manifestaciones poéticas inclasificables dentro de estos dos marbetes. Al mismo tiempo, señala que tal superación ya ha sido iniciada por los poetas de la generación del medio siglo, a los que presta especial atención y proclama como modelo poético.

Sin embargo, desde un punto de vista estético, observando las colaboraciones poéticas que la revista reproduce, el panorama resulta muy distinto. Los primeros seis números de *Claraboya* se caracterizan, como cabía esperar⁷³, por una "autarquía" casi absoluta: la mayor parte de las colaboraciones corren a cargo de los

consejeros de redacción (Delgado, Llamas, Díez y Fierro), y de aquellos que les ayudan en la elaboración de la revista. Sólo por poner un ejemplo, diré que dieciocho de los poemas que se reproducen en el primer número de la revista pertenecen a los cuatro miembros del consejo de redacción. Ya he reproducido páginas atrás, como muestra, el soneto que iniciaba la revista, tras el editorial, perteneciente a Angel Fierro, quien sin duda, y es opinión que confirman sus compañeros de publicación⁷⁴, era por entonces el que más calidad poética detentaba. En él, como ya señalé, las formas métricas clásicas, de las que tiene un amplio dominio, se combinan con tonos neorománticos e intimistas que, en cierto modo, se confunden con esa búsqueda de la autenticidad, de lo auténticamente humano, que *Claraboya* proclama en este primer período. Algunos títulos de los poemas publicados en aquel primer número pueden dar muestra de lo que digo: "Ser libre es...", "El tiempo es un niño", "Andadura", de Luis Mateo Díez; "Poemas totales de amor", de Angel Fierro; "Mi palabra", "Algo ha pasado en mí", de José Antonio Llamas; "De abajo viene mi pasión", "Cuánta hoja caída en la madrugada", "Entre los suaves lirios", de Agustín Delgado.

La presencia poética en la segunda entrega no varía mucho. Los redactores de *Claraboya* son quienes colaboran más asiduamente. Angel Fierro continúa en su investigación de las formas clásicas y publica cinco

sonetos y dos romances heptasílabos ("Poemas de amor venir", que se convertirá en una serie de aparición aleatoria en la revista), donde el tratamiento romántico del tema amoroso se une al dominio de las formas métricas tradicionales, que será una de las constantes de Fierro a lo largo de toda su obra publicada en la revista leonesa. Pero el intimismo y el neo-romanticismo tomaban tintes más reflexivos en la poesía de Llamas, Díez o Delgado. Es significativo observar cómo en tres de los poemas que publican estos tres redactores en este segundo número se da una preocupación por el tema de la muerte desde un tratamiento ligeramente distinto en cada uno. Llamas, por ejemplo, en su poema "Preludios" hace un tratamiento del tema de la muerte con un tono reposado al mismo tiempo que sentimental, íntimo y romántico, aunque no desprovisto en algún momento de tintes "desarraigados", retomando el poema "Cuánta hoja caída en la madrugada" que Delgado publicara en el primer número:

Como una hoja caída,
como un inmenso otoño glacial
nos desnudamos, secos, al amanecer;
y el temprano día, la temprana muerte acaso
nos esperan.
Y no encontramos remedio (pág. 14).

Agustín Delgado, sin embargo, utiliza un tono más enérgico, apelando al lector ("aquí mismo, mirad, junto a mí mismo", "Mirad que su sonrisa nos rodea"), como en la poesía más claramente "desarraigada", e incluso muchas

veces en su invocación a la acción parecen oírse ecos de la poesía social:

Levantémonos pronto del pupitre
de las viejas escuelas, y en la mano
cerremos, como el puño, nueva ira.
Somos jóvenes. Somos, ay, atletas.

Que nadie caiga, no, que nadie muera (pág. 15).

Por último, en el poema de Luis Mateo Díez prima el tono narrativo con imágenes "humanizadas" que recuerdan al primer Vallejo:

Fabricaron la noria
que dolía en tanta carne humana
presa,
alrededor de su siempre
dando vueltas
y tumbas. (pág. 30)

Pero el tema de la muerte no era exclusivo de los tres poetas citados. Angel Fierro abre el tercer número de *Claraboya* con un nuevo soneto sobre el tema: "Cuando se nos fue José María Tabernero". En él, aunque su autor pretende introducir fórmulas que remiten a un mundo de referencias cotidianas ("mi oficina", "esquina", etc.), el tratamiento es completamente clásico, y no sólo el tratamiento temático, organizado sobre la antigua paradoja que plantea quién es el verdadero muerto si el que muere o el que queda, sino también los modos de construcción, con diversos paralelismos, etc.:

Hoy la muerte ha venido a mi oficina.
Con breve pie, con sigiloso ruido

un hombre nos llevó, fuerte y florido,
atrás nos lo dejó, como una esquina.

Y viendo mi dolor, nadie imagina
quién es el muerto, quién se nos ha ido,
de entre nosotros dos quién ha tenido
mayor necesidad de medicina.

Hoy la muerte llegó, ninguno era
más digno de partir, nadie tenía
el equipaje preparado fuera,

por eso, y aunque nadie lo sabía,
nos dejaste a nosotros en la espera,
y la seguiste tú, José María (nº 3, pág. 7).

El tono desgarrado al mismo tiempo que reflexivo que el tratamiento del tema de la muerte tiene en Fierro, se torna sin embargo tremendista en el poema "Revisión", de Publio Lorenzana, otro de los colaboradores habituales de *Claraboya* en esta primera etapa, y alcanza tintes expresionistas en Antonio Mayor: "Soy una placa más de caspa / caída sobre esta tierra última" (pág. 34).

Ese tono reflexivo y humanista, con tintes desarraigados muchas veces, que no encuentra una gran diferencia con la poesía, muchas veces tremendista, que se practicó en *Espadaña*, puede verse reflejado en los doce poemas que José Antonio Llamas publica en el nº 4 de *Claraboya*. Bajo la advocación de Rilke, con citas del cual abre cuatro de sus poemas, Llamas se acerca en algún momento al tono de las meditaciones del poeta alemán sobre la muerte, aunque el rico proceso de simbolización y la calidad de las imágenes y de las formas del autor de *Elegías de Duino* están ausentes en el poeta leonés, como puede verse en los siguientes versos:

De esta carne que soy
harán un día los gusanos
un sentido epitafio a mi memoria.
A esta carne que ahora tiembla.

Tú, corazón, en esa hora,
no tienes nada que decir.
Tú no eres más que la memoria de un sueño.
Tú, como el alma,
os devanáis en una lucha desigual
donde no puede haber piedad
cuando llega la noche (nº 4, pág. 24).

El tono de estos versos reflexivos, ligeramente desarraigado, recuerda más a los poetas de *Espadaña* o incluso a algunos poemas sobre el mismo tema en el grupo de José M^a. Valverde y Dionisio Ridruejo, que a la vena poética rilkeana.

Por su parte, Angel Fierro inicia, como es habitual, esta cuarta entrega con una serie de romances de tono tradicional-popular, "Romances del moro Qil", con los que había obtenido el premio Fastenrath 1964:

Yo para Cármenes digo
romances del moro Qil.

Para las noches de invierno,
que las nieves brotan mil,
para el horror de los pozos
Pontodos, y para ti,
princesa, que vendrás antes
que a mí venga el morir (nº 4, pág. 7).

Dentro de esta línea tradicional-popular se incluían también en este número cuatro romances de tema amoroso de la serie "Poemas de amor venir". La colaboración de Fierro se completaba en esta entrega con tres sonetos, "Versos", "Penas" y "Alegría", que, a diferencia de los

romances, trataban una temática más reflexiva en un tono meditativo que muchas veces le acercaba al de Llamas. Fierro manifiesta en estas colaboraciones de los primeros números un dominio absoluto de las formas métricas tradicionales y su poesía, desde un punto de vista no sólo formal, sino también temático, se desenvuelve entre el tono clásico y meditativo de los sonetos y las formas más populares, neo-popularistas, en el sentido que cobraban en la generación del 27⁷⁵, que desarrolla en los romances.

Es de destacar que a partir de esta cuarta entrega de *Claraboya* comienza a colaborar en la revista leonesa con bastante asiduidad, ya como poeta, como crítico e incluso como traductor, el poeta leonés perteneciente a la generación del medio siglo Antonio Gamoneda, que, en cierta manera, serviría de maestro y guía al grupo editor de la publicación. En este número, Gamoneda publica dos poemas: "Va a hacer diecinueve años", del libro *Blues castellano*; y un poema, sin título, perteneciente a *Textos sobre poesía*:

Por si el canto, el poema,
valen, en estos casos,
como aquello que hace
un hombre que se hunde
pero aún es capaz
de apretar vuestra mano
con una extraña fuerza (pág. 37).

Otras colaboraciones poéticas destacables en este número son las de César Aller, que acababa de publicar su libro

Padre Hombre, con los poemas "Pequeña ciudad" y "Se han abierto las puertas", y de Tomás Ramos Orea, con el soneto "Convocatoria", que sería un habitual de la revista en esta primera etapa.

El n° 5 de *Claraboya* (mayo-junio de 1964), como ya señalé, se iniciaba con un comentario sobre lo acaecido en la poesía española en los veinticinco años transcurridos desde el final de la guerra civil y situando a la generación del medio siglo como el modelo poético que debía seguir la nueva poesía, por su afán de conocimiento de la realidad y por su voluntad de depuración poética. Las colaboraciones poéticas, por otra parte, siguen siendo las habituales en esta primera etapa. Antonio Pereira, del que estaba a punto de aparecer el poemario *El regreso*; Tomás Ramos Orea y Máximo Gómez. Tan sólo se incluía en esta entrega un nombre nuevo, Gaspar Moisés Gómez, con su poema "Lento homenaje a Gonzalo de Berceo. Por otra parte, si Agustín Delgado y Luis Mateo Díez no colaboraban con poemas en el número anterior, en éste los ausentes son Angel Fierro y José Antonio Llamas. Los poemas de Agustín Delgado incluidos en este n° 5 comienzan a marcar una cierta evolución positiva y a adelantar una temática familiar, en cuyo tratamiento pueden oírse los ecos del César Vallejo de la última serie de *Los heraldos negros*, que irá reapareciendo en la mayor parte de sus libros desde *El silencio*; de hecho, los poemas aquí publicados

adelantan tonos, además de un especial tratamiento del verso polimétrico, a caballo entre un cierto narrativismo y la reflexión, que serán característicos de su primer libro. Véanse, por ejemplo, los siguientes versos:

De la vieja casa
ya sólo quedan estas cuatro paredes.
Aquí viví. Ahí donde ahora crecen
las ortigas
me despertaba el sol por la mañana.
Estas camas
se han llenado de lluvia. Nosotros
estamos llenos de tristeza. Pobres.
Entonces nos estremecíamos
debajo de las mantas y mirábamos al cielo
a ver qué tal el día. Daba gusto (nº 5, pág. 9).

El nº 6 de *Claraboya* supone un paso importante en la evolución de la revista y una muestra anticipada de lo que será la segunda etapa de la publicación. Ya en su editorial puede encontrarse un ligero cambio: el tono combativo radical de los anteriores editoriales ha disminuido y, frente a la crítica de la poesía social e intimista, ahora tras el comentario sobre la forma romántica y la forma objetiva, se empieza a proponer un nuevo estilo concreto, fundado en el estilo en fórmulas rotas vallejiano. Este nuevo estilo hallará eco inmediato en los poemas que Agustín Delgado incluye en la presente entrega, prácticamente contemporáneos y paralelos en estilo y tema a los que ocuparán *El silencio*:

La ciudad emitía lamentos
desde todos los costados. Era
el triunfo de la muerte. Vieja costumbre
aquella
de dejarse alcanzar por la descarga

de ser tan miserable. Estaba viejo
el mendigo, y solo, y no cabía
otro empujón a su salud. Volaron
los lamentos sin norte. Hizo su nido
la cigüeña muy lejos. Estábamos nosotros
todavía calientes. Y hablábamos (pág. 17).

El marco urbano, las "fórmulas rotas", es decir, la narración poética en imágenes rápidas, como deshilachadas, la preocupación social (el tema del mendigo), etc. son rasgos que coinciden con *El silencio*; tan sólo hace falta el desgarró de la emigración a Alemania para encontrarnos en dicho libro.

Otros cambios acontecen en este número de la revista que adelantan la siguiente etapa: por un lado, desaparece la sección "Situación de la poesía" que escribía Eutimio Martino y se incluye la efímera sección "Por amor al arte", en la que se criticará a la sociedad literaria española; por otro lado, la revista comienza a abrir sus puertas a poetas fuera del grupo editor y, si, ya en el nº 4, Antonio Gamoneda publicaba dos poemas, ahora se incluyen "Canto al adolescente", de Carmen Conde, y "Pez en el pozo", de Carlos Murciano, que había obtenido en 1954 un accésit al premio Adonáis con *Viento en la carne*, con una clara voluntad de enlazar con los poetas de las generaciones anteriores y, en el caso de Gamoneda y Murciano, con la generación de los 50. Como contraste a esta evolución manifiesta tanto en lo poético como en la estructuración de la publicación, Publio Lorenzana, uno de los habituales de *Claraboya*, marcaba, con sus poemas radicalmente sentimentales que entroncaban directamente

con la poesía más intimista de los años cuarenta, "He quedado balbuciendo esta mañana" y "A veces llega el sentimiento", una línea poética en la revista que la mayor parte de los miembros del consejo editor habían sobrepasado. Desprenderse de estos "lastres" estéticos y aproximarse a los poetas más jóvenes iba a llevar a una renovación de la publicación y de la poesía de los cuatro miembros editores a partir de la segunda etapa, iniciada en 1965.

Las colaboraciones poéticas del n° 6 de *Claraboya* se completaban con la publicación de varios poemas del libro *Así en la tierra como en el sueño*, con el que Mercedes Saorí había conseguido el primer, y único, premio *Claraboya* de poesía. También se encontraban poemas de José Luis Chiverto y de Luis Mateo Díez. No así de Angel Fierro y de José Antonio Llamas.

Desde un punto de vista estético-poético, la primera etapa de *Claraboya* marca una clara evolución. Partiendo de postulados y resultados prácticos muy cercanos, aunque inferiores, por lo general, en calidad, a los de la poesía de los años cuarenta, los cuatro miembros del consejo editor inician un período de rápido aprendizaje⁷⁶ en el que se van desprendiendo de los lastres que cargaban su primera poesía, para, acercándose a la generación de los cincuenta, ir encontrando una voz más personal al mismo tiempo que más actual y de mayor calidad poética. Si en los primeros números de esta

etapa, no es grande la diferencia entre los poemas del grupo editor y los de otros colaboradores habituales, como Máximo Gómez, Antonio Mayor o Publio Lorenzana, cuando la etapa está a punto de concluir, hay una gran distancia entre los poemas de cualquiera de estos colaboradores, anclados en una estética próxima a la poesía rehumanizada de la primera posguerra, y los de Agustín Delgado, Angel Fierro, José Antonio Llamas y Luis Mateo Díez. Al mismo tiempo, estos cuatro poetas han ido personalizando cada vez más su voz y señalan ya distintas tendencias dentro de *Claraboya*. La poesía de Angel Fierro, uno de los mejores poetas en esta etapa, con su gusto por las formas tradicionales, marca una tendencia a mitad de camino entre la poesía neo-popularista y la poesía clásica de tonos meditativos. No es ajena la meditación y la reflexión detenida a los poemas de José Antonio Llamas, quizá el que se desenvuelve en un mundo poético más sosegado a la vez que oscuro y más cercano a la estética de los cuarenta, o de Luis Mateo Díez, en el que al tono reflexivo se le une una clara voluntad narrativa, con ciertas imágenes desgarradas que reuerdan a Vallejo. Dentro de esa tendencia más claramente narrativa, Agustín Delgado desarrolla una poesía con tonos más imaginativos y, sobre todo, con mayor poder inventivo y calidad poética.

La segunda etapa de *Claraboya* se caracteriza por una mayor apertura de los límites de la revista: los miembros

del consejo de redacción dejan de ser los protagonistas de las colaboraciones poéticas para dar cabida a poetas de la generación del medio siglo y, lo que es más importante, a poetas jóvenes. Al mismo tiempo, desaparecen de la revista casi por completo los últimos poemas que enlazaban con la poesía de los años cuarenta, al mismo tiempo que, en su proceso de apertura, *Claraboya* reinicia la publicación de autores extranjeros, que había fracasado, por una falta total de perspectiva, en los tres primeros números de la publicación.

Ya he señalado en páginas anteriores la importancia que tiene la figura de Luis Cernuda en esta etapa de *Claraboya* para el desarrollo de una poesía narrativa, para la superación del romanticismo, como modelo de depuración del lenguaje poético y como readaptador, en la utilización del poema histórico, de un método práctico de captación de la realidad. La visión que de la obra de Cernuda tiene *Claraboya*, más atenta a la poesía del exilio y, sobre todo, a su última obra (comentario a *Desolación de la Quimera* en el n.º 7), es muy semejante a la que desarrollan los poetas del medio siglo. Cernuda, además, coincide en las preferencias de *Claraboya* con la poesía de Bertolt Brecht y la de Nazim Hikmet, en la búsqueda de un tono narrativo y coloquial, al que, como había apuntado José M.ª. Castellet en su antología, habían llegado los poetas de la generación del 50. Como apunté, la atención de *Claraboya* a la obra de Luis Cernuda no se

limita a su labor como poeta, sino también a su obra crítica, de la que se ocupará el profesor Elías García Domínguez en el n° 9 de la revista.

Desde un punto de vista teórico, el objetivo de *Claraboya* en esta etapa es guiar a la joven poesía española hacia los caminos en que se desarrolla la verdadera renovación estética; objetivo bien diferente del que ocupó el primer período, en el que se intentó romper con la poesía de la primera posguerra. En esta voluntad de mostrar los nuevos caminos que recorre la poesía española ya he señalado la importancia que tienen los comentarios que se hacen a los libros publicados por José Batlló en la colección *El Bardo* y la relación que se puede establecer entre el editor catalán y el grupo leonés en la voluntad de convertirse en portavoces de la nueva generación. No es mi intención repetir todos los postulados teóricos de *Claraboya* y su aplicación a la poesía del momento en esta etapa, de lo que me he ocupado extensamente en páginas anteriores, sino mostrar qué atención específica presta a los poetas españoles en esta etapa. En este sentido, dado que ya me he ocupado, en gran parte, de repasar ciertos comentarios a libros y tendencias que *Claraboya* realiza en este período, así como en el siguiente, mi atención se centrará principalmente, aunque no de forma única, en los poemas y autores que la revista leonesa incluye en sus páginas.

En el editorial del nº 8, *Claraboya* señalaba el cambio radical que manifestaba la poesía española en esos momentos y cómo tal cambio devenía en una clara ruptura con la poesía inmediatamente anterior:

La forma o formas de la poesía en nuestra juventud han dado un viraje considerable respecto de la generación inmediata. Ya no es posible engañarse en esto. (...) Se hace preciso aclarar bajo qué postulados tal renovación es de nuestra época (nº 8, pág. 5).

A fin de identificar qué sentido cobraba esa ruptura poética y de investigar "bajo qué postulados tal renovación es de nuestra época", *Claraboya* se lanzaba en las páginas de la revista a recoger poemas de jóvenes autores españoles. En este sentido, puede decirse que, además de los números específicos propiamente dedicados a esa labor, cada entrega de *Claraboya* suponía una pequeña antología de la producción española del momento. Así, por ejemplo, el nº 7 recogía poemas de los siguientes autores: Joaquín Puig, Carlos López Cortezo, Diego Jesús Jiménez, José María Álvarez, Angel Fierro, Juan José Cuadros, Luis Mateo Díez, José Batlló, Esteban Peña y José Miguel Ullán. Si la colaboración de Juan José Cuadros señalaba en *Claraboya* una línea de enlace con los poetas mayores, y en especial con los de la generación de los 50, que se mantendría constante hasta su fin, nombres como los de Ullán, Batlló, Diego Jesús Jiménez o José María Álvarez, resultan característicos de la estética de la poesía más joven en 1965. Diego Jesús Jiménez,

flamante premio Adonáis 1964 con su libro *La ciudad*, publicaba un espléndido poema del que entresaco estos versos:

Por la noche es más grave nuestro exilio,
el camino hasta un árbol,
hasta una piedra, hasta los puentes
que han medido los locos
y los que se suicidan -nunca como los ángeles o
como gaviotas
a vuelo raso sobre el mar, sino de golpe,
como un barbecho, como una flor en tierra, como
la muerte
de los desesperados- (nº 7, pág. 10).

La poesía de Diego Jesús Jiménez, que, próxima a la estética alucinada y simbolista de Claudio Rodríguez, adelantaba ya rasgos propios de la nueva estética generacional, sería objeto de especial atención en *Claraboya*, que publicará otros dos poemas suyos en los números 9 y 10, y que, desde la pluma de Antonio Gamoneda, comentará elogiosamente la aparición de *La ciudad* en el nº 8:

libros que, como éste de Diego Jesús Jiménez, materializan una contradicción; cabalgan sobre las posibilidades "mágicas" del lenguaje y, también, sobre su naturaleza moral (pág. 31).

Señalaba, así, Gamoneda lo que de enlace con la generación del 50 tenía el libro de Jiménez, en la voluntad de un conocimiento de la realidad "formulado en términos realistas" (pág. 31-32), y lo que adelantaba de la estética de su propia generación, al elevar dicho

conocimiento de la realidad a "una brillante calidad imaginaria" (pág. 32).

Próxima a la utilización de esa "calidad imaginaria" del lenguaje, aunque sin olvidar un radical compromiso con la realidad, la poesía de José Miguel Ullán, con quien enlazaría en Madrid Agustín Delgado⁷⁷, está también ampliamente representada en *Claraboya*. En este número del que hablo se incluye el poema "Salvo vital":

Pálido el hueso
de la furia cruda, repentina
bondad de dientes bravos,
abarcando sabor a dinamita:
tan profunda, que el golpe
ni es lamento (nº 7, pág. 21).

La poesía de José Miguel Ullán, sin duda uno de los poetas jóvenes con más crédito en el momento, encontró una cierta acogida en la segunda época de *Claraboya*. El poeta salmantino, que había cumplido su etapa de poesía social con *El jornal*, publicado en 1965, avanzaba ya hacia formas de expresión más próximas al surrealismo, hacia una escritura, como señala Víctor García de la Concha, "cuyas líneas exploran unas vías que no son las del discurso lógico sino las que las propias palabras desplazadas de la realidad hacia el poema van abriendo hacia un conocimiento que casi nunca se cierra y que con frecuencia, ultimado ya el poema como objeto, abre más misterios que claridades"⁷⁸. Una muestra de esta nueva escritura iba a hallar reflejo en su libro de 1966 *Un humano poder*, cuyo poema homónimo, significativamente

dedicado a Vicente Aleixandre, reprodujo *Claraboya* en su nº 10:

Ignoraban la roca (en consecuencia,
el húmedo rasguño de su sombra),
torrentes cereales cercenados,
hermanos callejones sin aurora
ojos donde la brasa no halló hueco,
aroma ileso de un amor -antigua
palma de hierro con candado ajeno (pág. 16).

Aquí, la anécdota, que en cierto modo aún subyacía en la poesía de Diego Jesús Jiménez, ha sido totalmente elidida y el poema se resuelve en una superposición de diversas imágenes fragmentarias, eco quizá del estilo en "fórmulas rotas" que propugnaba *Claraboya*. La poesía de Ullán se aproximaba de este modo, y subrayo que la dedicatoria a Aleixandre no es vana, a algunos de los modos poéticos que el mismo Castellet recogería cinco años más tarde en su antología *Nueve novísimos*⁷⁹. Pero en la poesía de Ullán, al igual que en la de Diego Jesús Jiménez y en la del mismo Delgado, y a diferencia de la de los "novísimos", los referentes de las imágenes no son referentes cultos, extraños o exóticos⁸⁰, sino, más bien referentes próximos y populares. Si bien la poesía que escribía Ullán en aquellos años se inclinaba ya hacia el irracionalismo de "Un humano poder", también es cierto que, en alguna ocasión, se acercaba a las formas de expresión más populares en la escritura de algún poema de corte radicalmente social, como es el caso de "El hijo de la paz" o de "Lamentaciones de una muchacha yanqui a eso

de la medianoche", publicados en el n° 11 de *Claraboya*, donde el poeta ironiza⁸¹ sobre las canciones de la época en una forma que le aproxima, aunque no temática ni referencialmente, a la ironización de los *mass-media* que harán algunos "novísimos"⁸²:

A Vietnam se fue mi amor.
Ye, ye, ye...
A Vietnam se fue mi amor.

Luchando lleva ya un año.
Ye, ye, ye...
Y solita quedé yo.
Regresa a bailar conmigo,
haz una tregua de amor.
Regresa en paracaídas,
mátame de corazón.

Poemas como éste, permitían, en el n° 12 de *Claraboya*, a Martín Vilumara clasificar la poesía de Ullán, del que se incluía el poema "Hasta tanto" y "El tronco", dentro de una tendencia en la que los poetas "coinciden en el cultivo de una praxis abiertamente revolucionaria en su sentido más auténtico: social y políticamente" (n° 12, pág. 6). "Hasta tanto" y "El tronco" unían a las técnicas de construcción irracional de "Un humano poder" el dictado del compromiso socio-político que había sido característico de la poesía de Ullán anterior:

Es fecunda
la savia proletaria.
Hasta el puño;
y allí,
la melodía.
-Contenida, tu voz, por silicótico.
(Izaremos a pulso las palabras.)
Calladamente,
compañero,

el ímpetu (nº 12, pág. 33).

Precisamente, en ese tono de compromiso social y político, coincidía con Ullán otro poeta incluido en el nº 7 de *Claraboya*: José María Álvarez. Álvarez, que acababa de publicar entonces su *Libro de herramientas*, dentro de una tendencia poética claramente social, preparaba por aquel tiempo un poemario, que finalmente quedaría inédito, titulado *Un olor de herramientas y de manos*; a él pertenece el poema que se publica en este número y que, como Luis Mateo Díez había señalado para *Libro de herramientas*, retoma "la vena del canto popular (...) buscando la sencillez de una forma y el resultado de una problemática que haga posible esa nueva toma de contacto con el pueblo" (nº 7, pág. 28):

Dormido estaba el soldado
que fueron de acometer

Ay Carmela.
Ay Carmela (nº 7, pág. 12).

Quisiera llamar la atención sobre la semejanza entre este "modo de hacer" imitando las formas tradicionales populares⁸³ que Álvarez utiliza en su poema de corte social y la utilización de una semejante fórmula de simplificación y reiteración en "El poema difícil", de José Agustín Goytisolo, que se incluye en el nº 11:

El poema está dentro
y no quiere salir.

Golpea en mi cabeza
y no quiere salir.

Yo grito, me estremezco
y no quiere salir.

Le llamo por su nombre
y no quiere salir.

Bajo a la calle, entonces,
y lo encuentro ante mí (pág. 23).

Este recurso que resulta habitual en la poesía social de José Agustín Goytisolo, como ha apuntado Carme Riera⁸⁴, procede, sin lugar a dudas, de las re-escrituras del Romancero y de la lírica tradicional que lleva a cabo Blas de Otero en los años en que coincide en Barcelona con el grupo catalán de la generación del medio siglo⁸⁵ y que se recogerán, sobre todo, en sus libros *En Castellano* y *Que trata de España*. No resulta ajeno a esta fórmula, aunque llevado a cabo desde un punto de vista distinto, el poema de Ullán "Lamentaciones de una muchacha...", anteriormente citado.

Si el citado poema de Ullán recreaba, desde su cierta vinculación con la lírica tradicional, los modos de las canciones de la época, aprovechando los medios que le otorgaban los *mass-media*, Agustín Delgado hacía algo semejante en "Submarino amarillo es", recordando la famosa canción de *The Beatles*, recogido en su *Cancionero civil* (1967), o, eliminando ya la reiteración popular y como simple ironización de los productos implantados por los medios de comunicación de masas, en "Si yo tuviera una escoba", incluido en *Doce jóvenes poetas españoles*, o en "A Sonia Bruno" (nº 13, págs. 14-15), que se recogería

en *Nueve rayas de tiza* (1966) con el título de "Sonia". Es interesante observar este hecho, sobre todo en el último poema citado, porque supone un cambio importante en una poética, como la de Delgado y *Claraboya*, que se quiere absolutamente realista: la sustitución del referente real por un referente cultural. Este era un hecho que ya quedaba apuntado en el caso del poema "Homenaje a Antonioni", también recogido en *Nueve rayas de tiza*.

En esta utilización poética de los medios de comunicación de masas y de los mitos creados por ellos, culminación de lo cual será *La muerte en Beverly Hills*, de Pedro Gimferrer, coincidía Delgado con otro poeta joven que tuvo una importante acogida en *Claraboya*: Manuel Vázquez Montalbán. De Vázquez Montalbán se incluye en el nº 10 de *Claraboya* el poema "Hoy se lo han dicho", que pasará a *Una educación sentimental* con el título de "Ulises"; en él, el poeta catalán da muestras de lo que resultará característico de su primera obra: la recuperación de la memoria colectiva de la España de posguerra, que en cierto modo, a través de la recreación de vivencias comunes, habían comenzado a elaborar "los niños de la guerra". De esta manera, tal como apunta José M^a. Castellet, Vázquez Montalbán no rompe en su poesía con el realismo inmediatamente anterior, sino que lo reelabora, y, así, "resultará ser, quizás, el primer realista "real", es decir, el que comprende e intenta

reproducir la densa complejidad de la vida individual y colectiva"⁸⁶. En su modo de aproximación a la realidad y en el tono narrativo de sus poemas, Vázquez Montalbán se aproximará mucho a un tipo de poesía que en *Claraboya* tendrá bastante aceptación y que, de un modo u otro, practicarán todos los redactores.

Como ya he apuntado anteriormente, la poesía de Luis Mateo Díez se venía cargando desde la primera etapa de *Claraboya* de elementos cada vez más decididamente narrativos, anunciando su posterior paso a la novela. En esta segunda etapa de la revista, los poemas de Díez que se incluyen varían enormemente en su tono. La serie de cuatro poemas dedicados "A José Vaquero, amigo muerto en la Sierra de Aranzazu" combinan un tono meditativo y reflexivo, con el tema de la muerte, tan habitual en *Claraboya*, de fondo, y ciertos giros narrativos en dos de los poemas:

El verano y la muerte estaban juntos,
rozándose
en el Valle, con el cuerpo
presente de José, su alma marinera
perdida en el Caribe, y las montañas -Cueto
Nidio altivo en la canícula- participando
su homenaje.

El verano y la muerte
cerraron su amistad en nuestro asombro
y contagiaron su luz y sus tinieblas (nº 9,
pág. 26).

Los otros dos poemas de esta serie, escritos en verso de arte menor, cobran un ritmo más tradicional, próximo al del romancero o al de la canción popular:

Por canción un abismo
de nuevas claridades; vino
de tierra firme
que entrame su largura
y haga amistad
en todo (pág. 27).

Tordesillas,
la noche sideral
amparando el murmullo
del Duero manso
y su largura de aguas
rozando
Santa Clara, y su largura
de paz
y clavicordios (pág. 29).

Por otra parte, los dos poemas de Luis Mateo Díez que aparecen incluidos en el n° 11 de *Claraboya* mantienen ya un hilo narrativo continuo y unitario y una voluntad de distanciamiento mediante la utilización de una voz objetiva, que, a veces, se oculta en un yo mucho más narrativo que lírico, como puede verse en el siguiente poema, donde parece que estamos ante una narración lineal:

Aquí tener un paraguas es tener
una propiedad conveniente.
Quien no tiene un paraguas se moja
sin remedio.
Yo tengo un paraguas que fue
de un tío mío, un paraguas
antiguo.
Cuando salgo de casa, si la lluvia
es muy fuerte, cojo el paraguas
y voy tranquilamente bajo él (n° 11, pág. 18).

Dentro del grupo editor de la revista, es Agustín Delgado, junto a Luis Mateo Díez, quien avanza más decididamente, sin duda bajo el ejemplo de Nazim Hikmet,

de quien se publican varios poemas en el n° 8 traducidos por Antonio Gamoneda, hacia un estilo narrativo, muy próximo en algunos casos al prosaísmo, como puede verse en los siguientes versos pertenecientes a la serie de tres poemas "Al margen de la Navidad":

Después de aquellos días, hace ya un año,
no he vuelto a verte. Una noche decías:
Si he de pasar las vacaciones en Madrid
beberé hasta emborracharme.

Después sucedió
que te llevaron por los night-clubs
y fue verdad que pasaste la Navidad en Madrid.

Era muy duro estar sin tus padres,
sin Düsseldorf, sin los paseos
que te gustaba dar, sin lo amigos
de Düsseldorf.
Lejos de los night-clubs, es verdad (n° 8, pág.
21).

La utilización continua de deícticos ("aquellos días", "una noche"), de discursos referidos introducidos mediante verbos *dicendi*, la apelación continua al tú y a la experiencia común del supuesto interlocutor, a espacios y tiempos compartidos con dicho interlocutor, la utilización (aunque no aparece en los versos que reproduzco) de adverbios en *-mente*, el desarrollo narrado de una anécdota en el poema, etc. son rasgos que la poesía de Agustín Delgado, la de Luis Mateo Díez, en general, y, en menor grado, la de José Antonio Llamas, comparten con la utilización poética de la lengua coloquial y del poema narrativo que realizan los poetas de la generación del 50⁸⁷. Lo mismo puede comprobarse en

el poema "El amigo", de Agustín Delgado, publicado en el nº 9, donde junto al tono narrativo comienzan a aparecer tintes irónicos que resultarán característicos en su poesía posterior:

Soy un hombre lírico. Me di cuenta
ayer tarde mientras velaba a mi amigo.
Mi amigo estaba dentro de la caja, en el suelo
y tenía los ojos cerrados. Yo le hablé
y le dije: Amigo mío, ¿qué haces en una caja?
Y creí que me había sonreído. Pero no fue así
(pág. 8).

Los poemas que José Antonio Llamas publica en esta segunda etapa de *Claraboya* continúan la línea reflexiva que había definido en los primeros números de la publicación, tiñéndose en algún caso de tintes románticos, como en los que aparecen en el nº 8:

¿No era noviembre cuando
murió en mi corazón
el último recuerdo? Comenzaban
a meterse en la casa los gorriones.

Bajaban de la montaña viejos troncos
por el río sucio, y en mi corazón
creció también la vieja soledad (nº 8, pág.11-12).

En otras ocasiones, estos tintes románticos derivan hacia un cierto expresionismo, como en los siguientes versos:

Ya lo veis, hasta los sesos de los hombres
se han viciado...
Excrementos, llagas, nada como quien
dice...
Se pusieron a cantar en la taberna
la canción de los estupefacientes (nº 11,
pág. 11).

Pero lo cierto es que en algunos de sus poemas de esta etapa se advierte ya una voluntad decidida de incorporar elementos narrativos a los textos:

Se pusieron a cantar en la cantina,
abrazándose, como los niños cuando juegan,
y empezaron a llorar.
Nadie tiene la culpa, pero una noche,
con pasos de prostitutas borrachas,
los sueños de los hombres
se encaminaron al burdel más abyecto de la vida
y se pusieron a cantar (nº 11, pág. 11).

En la utilización poética de la lengua coloquial y en la creación de poemas de tono narrativo, coincide con los miembros de *Claraboya* otro poeta que tiene cierta acogida en la segunda etapa de la publicación: José Elías. De José Elías, que publicaría en *El Bardo* sus libros *Lejos de casa* y *Cruzar una calle para escaparse de casa*, se reproducía en el nº 9 de *Claraboya* "Tiempo de Universidad":

Una vez he visto el Acorazado Potemkin.
Hacía calor en la sala y era penoso
darse cuenta de tanto entusiasmo en los
estudiantes.
Aunque tampoco en un cine de barrio sería
cómodo.
Una vez más esta tarde habrá jaleo
con pocos universitarios y menos obreros
de los esperados (pág. 12).

Como en el caso de Vázquez Montalbán, cuyo poema "Conchita Piquer" apareció en el nº 12 de la revista, José Elías utiliza el referente cultural, la película *El acorazado Potemkin*, de Serghei Eisenstein, una de las primeras y mejores visiones cinematográficas de la

revolución soviética, de un modo semejante, para referirse a la experiencia común del yo y de la colectividad generacional, desde un punto de vista narrativo. De ahí el paso de la primera persona ("he visto"), a la forma impersonal ("hacía calor" y "era penoso") y, definitivamente, al plural de la colectividad ("los estudiantes"). El mismo inicio conversacional del poema y su desarrollo entre coloquial y narrativo aproxima el texto a la obra de los poetas del 50. En "A los cuarenta años", poema que se recogerá en el nº 12 de *Claraboya*, Elías, sin perder el tratamiento narrativo del poema, adopta un tono más neo-romántico y recrea otro rasgo de la lengua coloquial que había sido ya utilizado por la generación del medio siglo, la reiteración, para subrayar precisamente ese tratamiento narrativo:

A los cuarenta años
hablaré de Villon a los muchachos
y las palabras no hallarán ningún obstáculo
para situar al mismo tiempo lo que ocurra en el
país.

(...) A los cuarenta años por supuesto ya
no te estaré esperando.
Sin embargo nada me sorprenderá una tarde
solitario al salir de mi silla de trabajo
encontrarte de repente en algún parque.
Me enseñarás un rato a beber té,
las mesas apenas habrán cambiado (nº 12, pág.
23).

Los elementos lingüísticos coloquiales se repiten constantemente, como puede comprobarse, y a ellos se añaden a lo largo de todo el extenso poema expresiones y giros adverbiales ("sin embargo", "de hecho", etc.) que

ligan el texto lírico a la expresión narrativa. Pese al tono neo-romántico que adquiere en algunos versos el poema, la atención a la realidad concreta y a la sociedad circundante trata de hacerse patente en versos como los siguientes: "y las palabras no hallarán obstáculo / para situar al mismo tiempo lo que ocurra en el país", "y las palabras no hallarán ningún obstáculo / para situar al mismo tiempo en la historia / las relaciones entre poeta y sociedad". Precisamente esas "relaciones entre poeta y sociedad", entre intimidad y colectividad, entre poesía intimista y poesía social, eran las que preocupaban a Claraboya y a muchos de los poetas de la joven generación que desarrollaban un estilo "narrativo", de ahí que el poema de José Elías intente y consiga elevar, como muchos de los poemas de Vázquez Montalbán, la anécdota personal a un nivel significativo superior, colectivo y generacional, que logra gracias al desplazamiento de la anécdota concreta y personal a un campo de experiencias comunes. Esta combinación de romanticismo y narrativismo la subrayaba Martín Vilumara en su presentación a la antología poética que se realizaba en el nº 12:

Batló, Elías, Gimferrer, Marco y Vázquez Montalbán inauguran, tal vez, un nuevo romanticismo en la expresión, ya que no en el contenido. Este romanticismo se hace narrativo en Elías, Marco y Vázquez Montalbán (prosaico según los actuales "monstruos sagrados" de la estética), en un tono doméstico y cotidiano en el primero y más trascendente y salpicado de alusiones literarias e históricas en los otros dos (pág. 6).

A esta línea poética narrativa, a la que ya se acercaba en esta etapa, iba a vincularse, de un modo u otro, una parte importante de la poesía de los editores de *Claraboya* en la última etapa de la revista, como señala el editorial del n° 18:

En la superación de la poesía llamada social, aparecen muchas ramificaciones: la poesía narrativa, cultivada por Vázquez Montalbán, José María Guelbenzu, José Elías y Luis Mateo Díez. La poesía reflexiva, en la que el mayor exponente es sin duda José Antonio Llamas y aunando ambas tendencias sin olvidar la esteticista tampoco, José Miguel Ullán y Agustín Delgado. Como muy inmediatos precursores Joaquín Marco y Félix Grande. Y como faros mayores de edad y de capacidad objetivadora la magnífica generación de la década de los cincuenta (n° 18, pág. 4).

Si la poesía de Félix Grande, como ya se ha visto, recibió una buena acogida en las páginas de *Claraboya*, lo cierto es que el autor de *Las piedras* nunca llegó a colaborar en la revista. Por el contrario, Joaquín Marco, quien por aquel tiempo se encontraba próximo a la estética de Grande, será antologado en el n° 12 de *Claraboya*, con el poema "Voy a escribir...", que posteriormente recogería Batlló en su *Antología de la nueva poesía española*:

Voy a escribir un poema. Me siento, cojo
la pluma,
baja un rayo de luz desde lo alto, me ilumina,
me fulmina, un rayo de misterio.

Cojo la pluma, el papel, el desvelado
cielo,
la luz negra, el cine viejo, la paz del delito
cometido.

Voy a escribir sobre sobre el amor y sus
misterios
(Primera Parte). Tengo su imagen:
un día de sol en París, frente a Notre Dame,
esperando a un
amigo y contemplando una botella de cerveza
vacía.

Desde el inicio conversacional, que reproduce el comienzo del poema nerudiano ("Voy a escribir los versos más tristes esta noche") y que vincula el poema de Marco a Gil de Biedma ("París postal del cielo") y, en consecuencia, a Blas de Otero ("Biotz-begietan"), hasta la voluntad de objetivación⁸⁸ del hecho de la escritura, además de otros muchos rasgos de la lengua coloquial que el poeta recrea, todo remite en el texto a una técnica narrativa, semejante a la que ya he apuntado en Agustín Delgado, en José Elías o en Vázquez Montalbán.

Es importante subrayar el especial interés que durante esta segunda etapa de *Claraboya* se presta a las manifestaciones de poesía narrativa dentro de los jóvenes autores españoles; nombres como los de José Elías, Vázquez Montalbán, Joaquín Marco, José Esteban, entre otros, y los de Agustín Delgado y Luis Mateo Díez, entre los miembros del grupo editor, parecen confirmar la importancia de esta tendencia dentro de la revista. A esto habría que unir la especial atención que se presta, desde un punto de vista teórico, como ya se vio, a las manifestaciones artísticas más objetivadoras de la realidad y narrativas, como el cine de Michelangelo Antonioni y las obras poéticas de Bertolt Brcht y de Luis

Cernuda. Por último, debería añadirse la atención del grupo leonés a la poesía narrativa del turco Nazim Hikmet. Si bien es cierto que *Claraboya* estaba abierta a todas las tendencias poéticas del momento que resultaran actuales y con un cierto nivel de calidad, no es menos verdad que, entre todas estas tendencias, prestó una especial atención a aquella que interesaba más a sus poetas, la tendencia de poesía narrativa, a través de la cual enlazaban directamente con una parte importante de la poesía de la generación del 50. Gracias a la poesía narrativa, los miembros de *Claraboya* conseguían superar, siguiendo a los poetas del 50, la tendencia intimista anterior, mediante la ironía que supone la utilización de discursos referidos⁸⁹ en el texto poético y el desvío de los elementos de la lengua coloquial en una utilización poética de ellos, y, por otro lado, lograban una objetivación válida de la realidad circundante.

Otras tendencias poéticas tenían cabida en esta segunda etapa de *Claraboya*. Ya se ha visto, por ejemplo, una tendencia derivada de la poesía social, que enlazaba con una rama de la poesía de los 50 y apuntaba la vuelta a la canción popular. Esta tendencia más claramente social será impulsada por la cuidadosa selección que José Batlló realiza entre los poetas jóvenes en el nº 12. Los poemas de Carlos Alvarez, Angel Pariente, Rafael Ballesteros y, como ya señalé, de José Miguel Ullán, tienen un tono más decididamente social y comprometido,

que se combina habitualmente con la utilización de rasgos marcadamente coloquial-narrativos o populares. Este tono de protesta marcado por acentos neo-popularistas puede verse en la "Tres canciones de suburbio" que, recordando en el título a las de Pío Baroja, escribe Carlos Alvarez:

¡Qué hermosa, Señor, la nieve!
¡Qué hermosa, Señor, la nieve...!
¡pero qué fría mi choza
cuando se cubre de nieve! (nº 12, pág. 11).

Un tono más claramente coloquial, aunque no desprovisto de una voluntad comprometida, puede percibirse en el poema de Rafael Ballesteros que se publica en el número antológico:

Voy a tener que hablarle claramente.
Amanse usted esa pena y su cabello,
coja un sitio vacío de tristeza,
alárgueme el oído y coja al vuelo:

Veinticinco, señor -quiero que escuche-,
que son más que una vida y más que eso.
Desde el 40, que empezó la guerra,
hasta esta poco menos que miseria (nº 12, pág. 15).

Por último, dentro de este "cultivo de una praxis abiertamente revolucionaria" en la poesía, que define en el prólogo Vilumara, Angel Pariente desarrolla un tono más nítidamente narrativo, próximo, en cierto modo, aunque menos ambicioso, al desarrollado por Elías o Vázquez Montalbán:

Yo tuve profesores
demócratas de chalecos
bordados con las manos

manchadas
de tiza estupefacta
que aullaban las lecciones de moral
gritaban sus sarcasmos
desde la tarima
recortada del odio (pág. 31).

Pero incluso, en los poemas que no se insertan en esa "praxis revolucionaria", Batlló se ha cuidado de seleccionar aquellos que tienen un tinte más comprometido, como en su propio caso, antologando un poema, "Yo debo escribir sobre este tema", en el que se insertan citas de Mayakovski y Brecht, o en el de Vázquez Montalbán, cuyo "Conchita Piquer" tiene un tono cercano a la poesía social, si no inserto en ella. Decididamente Batlló desde este número antológico intentaba lanzar una poesía comprometida social y políticamente de nuevo cuño, tal como lo definía en la presentación:

En los once hay, sin embargo, un empeño común: el de reconvertir la expresión poética en algo operante, popular no en un sentido cuantitativo sino en una voluntad más o menos clara y libremente expresada (nº 12, pág. 6).

Era difícil que bajo esta caracterización cupiera la poesía de Gimferrer e, incluso, en un sentido estricto, la de Elías o Vázquez Montalbán.

Pese a tan claro dirigismo de Batlló en el nº 12 de *Claraboya*, una tendencia esteticista, antecedente claro de una parte de la poesía que hallará eco en *Nueve novísimos*, también se encontraba recogida en la publicación leonesa. Según el editorialista del nº 18, en esta tendencia esteticista coincidían Pedro Gimferrer,

Marcos Ricardo Barnatán y Angel Fierro. No creo que la poesía de Angel Fierro, que había estado dominada en la primera etapa de *Claraboya* por un intenso conocimiento y utilización de las formas clásicas y tradicionales en favor de una expresión reflexiva y meditativa, pudiera situarse en 1965-1967 dentro de una línea esteticista a la que, realmente, llegaría más tarde, concluido el periplo vital de *Claraboya*. Es posible presumir, a partir de los poemas que se incluyen en el n° 13, que, durante esta segunda etapa de la revista, Fierro, que no publica ningún texto desde el n° 7, al igual que sus otros compañeros, va asimilando las formas narrativas desde su poética reflexiva y meditativa, tan próxima a la de José Antonio Llamas, y se va progresivamente desprendiendo de todo el ropaje clasicista que recubría sus poemas primeros.

Por su parte, Marcos Ricardo Barnatán, que iba a colaborar activamente con *Claraboya* en la preparación de la antología de poetas peruanos y del número monográfico dedicado a la poesía "beat", sí puede insertarse dentro de una corriente poética de carácter esteticista, si no tanto por su poema "América de aquí", recogido en el n° 10 de *Claraboya*, sí por su "Oración en Venecia", que se incluirá en el número antológico dedicado a la poesía joven en la tercera etapa y que cerraría su libro *Los pasos perdidos*; en él pueden verse ya muchos de los rasgos que definirán la tendencia "novísima",

consecuencia extrema de la línea esteticista que apuntaba hacia 1965-1966: utilización de un lenguaje con escaso índice de frecuencia de uso; invocación a Venecia como ciudad emblemática de la belleza y de la confluencia cultural⁹⁰; acumulación de imágenes fragmentarias mediante yuxtaposición o coordinación; sustitución de referentes reales por referentes culturales; yuxtaposiciones espaciales y temporales; utilización de metáforas sin referente real explícito; etc.

Acaricio la tosquedad de los personajes
de bronce, y siento el calor oscuro de las
lámparas.
En estas arcadas duermen, bajo cada columna
late el alabastro,
y hay pájaros heridos sollozando entre las
lápidas.
Ni sortilegio, ni hechizo, ni filigrana
sólo las velas escondidas tras los capiteles
y este mar de campanas y de mármoles
devolviéndonos
el recuerdo de los inquisidores, el humo de los
hornos
crematorios, paleta de remo roto y cisnes
desplumados.

Pero, sin lugar a dudas, el máximo representante de esta tendencia esteticista que comenzaba a apuntar en la segunda mitad de los años sesenta era Pedro Gimferrer, que publicará en esta etapa de *Claraboya* dos poemas pertenecientes al ciclo de *Arde el mar*, pero que no han sido recogidos en libro: "Madrigal o blasón" e "Himno tercero". "Madrigal o blasón", al igual que "Mazurca en este día", que abre *Arde el mar*, es un poema de inspiración épica que parte de la recreación del ciclo en

torno al Cerco de Zamora⁹¹. "Mazurca en este día" se iniciaba con la invocación del traidor Vellido Dolfos:

Vellido Dolfos mató al rey
a las puertas de Zamora.
Tres veces la corneja en el camino, y casi
color tierra las uñas sobre la barbacana,
desmochadas, oh légamo, barbas, barbas, Vellido
como un simio de mármol más que un fauno en
Castilla,
no en Florencia de príncipes, brocado y muslos
tibios.
¡Trompetas del poniente!
Por un portillo,
bárbaro,
huidiza la capa, Urraca arriba, el cuévano
se teñía de rojo entre sus dedos ásperos,
desleíase el cetro bordado en su justillo,
quieta estaba la luz en sus ojos de corza
sobre el rumor del río lamiendo el farellón⁹².

Del mismo modo, "Madrigal o blasón" retoma la misma historia de la traición de Vellido Dolfos, pero desde una perspectiva distinta, menos atenta al hilo narrativo y más sujeta a las impresiones del personaje poético, identificado ("murmurando tu nombre. Conspirador") con el traidor:

Qué oficio misterioso es el placer.
Qué oficio más sutil, no digan dueñas.
Bajo los arcos de Zamora pasa la lengua de un
lebel.
Burgos adentro, un vaho calcinado en el bosque,
los restos de una hoguera sobre las nieves
últimas.
Aquí el hatillo, aquí el bordón, la armadura
disuelta.
La capa del mendigo y la capa del príncipe.
Golpea un peregrino con los nudillos yertos
el herraje cifrado de las puertas.
Desde la playa al mar arrasándose va el cielo
de otoño,
capuces y fantasmas.
Qué oficio misterioso,
qué oficio más sutil es el placer!

Murmurando

tu nombre
va la lluvia de otoño entre los álamos,
y en otoño va el viento, que ha salido de caza,
murmurando tu nombre.

Conspirador (nº 12, pág.

25).

Como en la poesía que escribe Gimferrer en esta época, abundan las enumeraciones que, a primera vista, pudieran parecer caóticas⁹³, al dar visiones fragmentarias, sin embargo, una vez identificada la anécdota que da origen al poema y la perspectiva que adopta el personaje poético, tales enumeraciones cobran un sentido completo en el desarrollo del texto. Obsérvese, por otra parte, que el referente del poema ya no es un referente real, sino un referente histórico-cultural, recreado, seguramente, no a través de la Historia, como en el caso de Cernuda, sino a través de la creación literaria, es decir, del ciclo épico del Cerco de Zamora. En consecuencia, la perspectiva adoptada por el personaje poético, no será una perspectiva real, como lo es en aquellos poemas cuyo referente es la realidad, sino una perspectiva ficticia, cultural y literaria. Todos estos rasgos resultarán característicos de la poesía esteticista que será una parte importante de la recogida en *Nueve novísimos*.

Por otra parte, "Himno tercero" realiza, de modo semejante a como lo hacían en *Arde el mar* poemas como "Band of angels" y "El arpa en la cueva", una reflexión metapoética que permite, como señala José Olivio Jiménez

para los dos poemas citados, hallar "toda una teoría de la belleza, de la función última de la poesía y hasta de los medios para llegar a ella"⁹⁴. Así parecen delatarlo los siguientes versos:

lucha con la palabra para hacerla
significativa,
lucha con el significado para encerrarlo en
palabras,
comunidad con el aire y los espíritus,
interpretación del tiempo que nos vive,
fusión, casi vampírica, a otra alma,
sea por el amor o el arte, persecución de
nuestro ser en lo ajeno,
lejana cacería en los pantanos (pág. 26).

El poema, como en "El arpa en la cueva", es planteado como una cacería. Pero, ¿una cacería de qué? ¿qué es lo que se lanza a cazar el poema? Los últimos versos parecen revelarlo:

Mano dura y cuchillo. No podemos
perder nada. Ganar apenas:
un poco más de lucidez (pág. 26).

"Un poco más de lucidez" es lo que logra aprehender el poema, es decir, un poco más de conocimiento, un conocimiento más pleno de una parte de la realidad que no estaba iluminada, que no había sido conocida. Al igual que en los poemas de José Miguel Ullán anteriormente citados, las palabras aquí rompen sus lazos con la realidad, dejan de ser meros signos referenciales, para establecer relaciones novedosas entre ellas, relaciones que iluminan de forma nueva la realidad. De esta manera, aunque con distintos métodos formales, la generación del

68 enlazaba con la del medio siglo en una común concepción de la poesía como medio de conocimiento de la realidad. Por otro lado, tendencias tan diversas como la tendencia narrativa defendida por *Claraboya* o la esteticista coincidían en esta misma concepción con la generación poética anterior.

Anteriormente he hablado de la utilización de mitos creados por los medios de comunicación de masas en los poemas de algunos autores jóvenes. Como en los poemas de Gimferrer que acabo de citar, en éstos textos que utilizan mitos creados por los mass-media se da una sustitución del referente real del poema por otro de naturaleza cultural. José Batlló, quien se incluía a sí mismo en el nº 12 de *Claraboya*, en una tendencia a caballo entre el compromiso y el neo-romanticismo "bajo el tono realista y sobrio de su forma de expresión" (pág. 7), incluiría en aquel número de la revista leonesa un poema influido directamente por los mass-media: "Oda a Peter O'Toole". A mitad de camino entre lo irónico y lo devocional, Batlló tocaba en este poema uno de los referentes culturales más distintivos de su generación: el cine americano.

¡Oh, correcto muchacho inglés - de rostro serio
y controlado
y sabia y severa sonrisa, - de estos latinos
apasionados
ten un poco de compasión! - ¡Oh, deja que siga
reinando
en nuestros hogares la paz - vestal, el coito
cotidiano! (pág. 18)

De modo distinto, también Vázquez Montalbán utilizaba poéticamente los mitos de los mass-media en "Conchita Piquer", incluido también en el nº 12 de *Claraboya*. Para Vázquez Montalbán el mito de los mass-media servía para unificar una serie de vivencias comunes, para recrear una realidad colectiva en la recuperación de una memoria generacional, convirtiéndolo así, por desviación, en símbolo de esa época⁹⁵. Es eso lo que ocurre en "Conchita Piquer", donde, entre *collage* de letras de canciones, se retrata la España de la posguerra:

Algo ofendidas, humilladas
sobre todo, dejaban en el marco
de sus ventanas las nuevas canciones
de Conchita Piquer: él llegó en un barco
de nombre extranjero, le encontré en el puerto
al anochecer
y al anochecer volvían
ellos, algo ofendidos, humillados
sobre todo, nada propensos a caricias
por otra parte ni insinuadas.

La técnica irónica del discurso referido cobra así una nueva factura, haciéndose más evidente, diversificando los puntos de atención del lector y sus registros sensible, al mismo tiempo que se hace mucho más frecuente⁹⁶. Por otra parte, el discurso referido ya no es un discurso coloquial, sino un discurso cultural, o sub-cultural como se denominará en la época.

Pero la definitiva incorporación del mundo referencial de los mass-media en la generación del 68 la lleva a cabo Gimferrer en su libro *La muerte en Beverly Hills*. En él se lleva a cabo la narración de una historia

de los treinta y en la siguiente, para posteriormente, en el editorial del nº 18, considerar a aquellos poetas nacidos en los años treinta y antes del final de la guerra y que comenzaron a publicar en los años sesenta (Joaquín Marco y Félix Grande) como un puente generacional con los poetas del medio siglo. Así pues, para *Claraboya* los poetas inmediatamente mayores serán el núcleo de la generación de los años cincuenta, que comenzaron a publicar en esa década. Ellos se convertirán en uno de los focos de atención preferente para el grupo leonés, tal como lo habían apuntado en el editorial del nº 5.

Entre los poetas de la generación del 50, Antonio Gamoneda desempeña un papel sumamente importante dentro de *Claraboya*. Aunque ya había publicado algún texto durante la primera etapa de la revista, es en este segundo período donde Gamoneda desarrolla su principal papel dentro de la revista, no sólo como poeta, sino primordialmente como crítico, traductor e introductor de nuevas tendencias que resultarán definitivas para la revista. Es Antonio Gamoneda quien comenta en el nº 8 de la revista *La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez, descubriendo en el libro del reciente premio Adonáis lo que su poesía, y, en general, la nueva poesía que nacía entonces, tiene de enlace con la generación del medio siglo, en cuanto a su concepción moral del lenguaje y como instrumento del conocimiento de la realidad, y lo

que aporta de nuevo, la calidad mágica del lenguaje. El poeta leonés del medio siglo se encarga en el nº 10 de la revista de traducir y presentar una muestra de cantos negro-americanos como ejemplo de "palabras de protesta y esperanza pronunciadas desde el sufrimiento" (pág. 27), es decir, como ejemplo de una línea que podía seguir la poesía en su compromiso social. Y para demostrar que esta forma poética no era imposible de aplicar a la lengua castellana, él mismo, que ya en el nº 4 había publicado un poema de *Blues castellano*, presenta ahora su "Blues de la escalera", imitando los modos de los "blues" norteamericanos:

Por la escalera sube una mujer
con un caldero lleno de penas.
Por la escalera sube una mujer
con el caldero de las penas.
Cómo podrá con él, como podrá...

Encontré una mujer en la escalera
y ella bajó sus ojos ante mí.
Encontré la mujer y su caldero
y no pudo mirarme; no es posible:
ya nunca tendré paz en la escalera (nº 11, pág. 8).

El poema trata de recrear el ritmo de los "blues" americanos no solamente en cuanto a las letras, sino también recrear su ritmo musical. Los versos tercero y cuarto de la primera estrofa repiten, con una pequeña variación, el contenido de los dos primeros, y el último verso de la estrofa se resuelve completamente diferente al juego anterior, pero repitiendo en su interior un mismo sintagma: "cómo podrá". De esa manera, consigue el

poema ese ritmo de pesadez y detención, por una parte, y de avance ligero, por otra, que tienen los "blues". Compárese el ritmo del poema citado con el de estos versos de otro "blues" traducido en el n° 10 por Gamoneda:

Véte dulcemente hasta el cementerio,
yo quiero que te vayas muy dulcemente.
Véte dulcemente hasta el cementerio
y tráeme a mi servidor.

Vuela dulcemente sobre el infierno,
yo quiero que tú vuelas con dulzura.
Vuela dulcemente muy lejos del infierno
y tráeme a mi servidor (pág. 28).

Pero el principal papel desarrollado por Gamoneda en *Claraboya* es el de introductor de los grandes maestros de la poesía narrativa extranjera. Si en el n° 7 Agustín Delgado comentaba el último libro de poemas de Cernuda y lo señalaba como ejemplo para la poesía joven, será Antonio Gamoneda quien traduzca en el n° 8 de la revista una extensa antología de poemas de Nazim Hikmet, el poeta narrativo turco, y será también el poeta del 50 el autor del editorial que *Claraboya* dedicará a Bertolt Brecht en el n° 11.

Otro poeta y narrador leonés de la generación del cincuenta colaborará con dos poemas en esta segunda etapa de *Claraboya*: Antonio Pereira. Pereira publicará "Tiempo de amar", en el n° 9, y "De "Meditaciones y preguntas"", en el n° 11, al que pertenecen estos versos:

De entre estas peñas nace un hilo de agua

tan débil que parece destinado
a extinguirse sin valer remedio
a sed ninguna. Y nadie soñará,
viéndolo infante a punto de perderse,
su próxima grandeza derramada (pág. 22).

También poeta y novelista, vinculado a la estética social, con *La construcción del odio*, y a la narrativa de testimonio, con *En el día de hoy*, por el que recibió el Premio Planeta, Jesús Torbado, coetáneo de los miembros de *Claraboya*, publicará tres poemas de claro signo narrativo en los que no falta la ironía, en el nº 9:

Lamento enormemente carecer de esperanza y de lirismo.
Hace unos pocos años, pongamos cuatro meses,
compuse diez sonetos sobre temas sencillos;
hablaba de ideales, de flores..., lo de siempre.
Lamento enormemente este cambio de ideas (pág. 19).

Ya he señalado la importancia y la vinculación que tiene la obra de Claudio Rodríguez en el desarrollo de la poesía de Diego Jesús Jiménez. Si el poeta madrileño colabora varias veces en esta etapa de *Claraboya*, Claudio Rodríguez, por suparte, publicará un poema abriendo el nº 8 de la revista leonesa, con el título de "Ajeno":

Largo se le hace el día a quien no ama
y él lo sabe. Y él oye ese tañido
lóbrego de su cuerpo, su cascada
canción, siempre sonando a lejanía (pág. 7).

Junto a Claudio Rodríguez, Antonio Pereira y Antonio Gamoneda, también publican poemas otros autores de su misma generación; ya he señalado el caso de José Agustín

Goytisolo, que colabora con su "El poema difícil", o de Julián Marco.

Habría que señalar también la colaboración de otros poetas de generaciones precedentes. Vicente Aleixandre, por ejemplo, que tanta influencia había de tener en una parte importante de la poesía joven, iniciaba el nº 11, en contraste con el modelo brechtiano propuesto en el editorial, con su poema "Por fin":

Una palabra más, y sonaba imprecisa.
Un eco algunas veces como pronta canción.
Otras se encendía como la yesca.
A veces tenía el sonido de los árboles grandes
en la sombra.
Batir de alas extensas: águilas, promociones,
palpitaciones, tronos.
Después más altas, luces.

Más luces o la súbita sombra.
El sonido disperso y el silencio del mundo.
La desolación
de la oquedad sin bordes.

Y de pronto, la postrera palabra,
la caricia del agua en la boca sedienta,
o era la gota suave sobre los ojos ciegos,
quemados por la vida y sus lumbres.
Ah, cuánta paz, el sueño (pág. 7).

Ya he citado el poema "El emigrante", de Gabriel Celaya, como una de las colaboraciones importantes y de cierto asentimiento con la poética social. En un tono coloquial, semejante al que Celaya desarrolla en su poema, otro poeta vasco, Javier de Bengoechea, ganador del Adonáis de 1955 con *Hombre en forma de elegía*, escribe su poema en tres parte "La calle", donde la simbología marxista se hace muchas veces patente:

En el futuro, dicen
que harán una alameda.

Ya han puesto la esperanza,
esa primera piedra (nº 11, pág. 25).

En resumen, esta segunda etapa de *Claraboya* se caracteriza por una completa apertura a nuevos estilos y nuevos poetas, apertura que servirá a los miembros de la revista para llevar a cabo una renovación y actualización de sus estilos de modo radical. Paralelamente, las colaboraciones del grupo editor disminuyen considerablemente, llegando hasta el extremo de Angel Fierro, que no publicará un poema en todo este período, excepción hecha del nº 7. Las líneas de apertura de *Claraboya* son bien diversas. En primer lugar, la revista se abre a colaboraciones de poetas mayores, principalmente de la generación de los cincuenta, aunque no exclusivamente. En este caso, aparte de las colaboraciones de Claudio Rodríguez o de José Agustín Goytisolo, un papel fundamental es el desempeñado por Antonio Gamoneda, que guía a los poetas de la revista hacia un nuevo estilo poético decididamente narrativo, en sus tres facetas: como traductor o presentador de Nazim Hikmet, los "blues" negro-americanos o Bertolt Brecht; como crítico literario; como poeta. Por otro lado, esta segunda etapa de *Claraboya* se caracteriza por una decidida apertura hacia la poesía extranjera, tanto en castellano como en otras lenguas, que se confirmará

definitivamente en el último período. En tercer lugar, la apertura de la revista leonesa se dirige hacia la joven poesía española, publicando poemas de los principales estilos del momento, pero primando por encima de todos un estilo poético narrativo.

La tercera y última etapa, como revista, de *Claraboya*, que abarca desde el n° 13, enero-febrero de 1967, hasta el n° 19, enero febrero de 1968, es un período de intento de lanzamiento del grupo editor de la revista leonesa en varios niveles, como ya indiqué: en un nivel nacional, constituidos los poetas como un grupo fundamental, el grupo 66, dentro de la generación más joven; en un nivel internacional, intentando enlazar con aquellas corrientes que, tanto en América latina como en el resto del mundo, escribían una poesía semejante a la que ellos pretendían. Por otra parte, esta tercera etapa está constituida por diversos números monográficos que atienden tanto a la poesía española más joven escrita en castellano, a la poesía española escrita en lengua no castellana (poesía gallega y catalana), a la poesía no española en español (poesía cubana) y a la poesía extranjera en otras lenguas (poesía "beat"). En este sentido, la apertura de perspectivas iniciada durante la segunda etapa de la revista se va a hacer ahora definitiva. Como he hecho con el período anterior, me ocuparé aquí más de las realizaciones prácticas, de los poemas publicados, atendiendo de modo exclusivo a la

poesía española en castellano, que de los planteamientos teóricos y críticos, ya tratados en otro apartado.

El primer número publicado dentro de esta nueva etapa estaba dedicado de modo íntegro a ofrecer una breve antología de los cuatro poetas-editores de *Claraboya*. La antología, precedente claro de *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, se realizaba a partir de la obra escrita por los poetas en aquellos momentos y no recogiendo su producción anterior. En este sentido, ninguno de los textos publicados en este número había aparecido anteriormente en la revista. Agustín Delgado reúne sus poemas bajo el título de *Esposas en la noche*. En ellos el tono narrativo ya es decidido con la introducción de rasgos deudos de la lengua coloquial: abundancia de elementos deícticos, continua referencia a un interlocutor (que, en muchos casos, es el propio poeta enmascarado bajo la segunda persona) y a espacios compartidos con él, introducción de discursos referidos, etc. A todo ello hay que unirle el mantenimiento de un hilo narrativo a lo largo de todo el poema, la voluntad de narrar una historia que queda situada mediante diversos elementos locativos y temporales, adverbios en *-mente* y otros elementos que acentúan el desarrollo lógico de la acción. Poemas como "Diez de agosto", "Es para vosotros" y "Oh, el pasado" muestran bien claros los rasgos que he apuntado:

1) elementos deícticos:

Aquí queda
esta primera parte de tu vida.

Podrías compararla
a esta noche solitaria.

De todos modos
aquí muere
la primera juventud de tu vida.

andabas perdido por aquellas calles.

Y hasta aquellos
que parecían llenos de dolor.

en este julio sudoroso
de las grandes palabras.

2) referencia a un interlocutor y a espacios
compartidos con él:

Cuando vivías allí
maldecías a tu ciudad.

En el piso de al lado
hay música ye-yé y vienen gritos
que ya no soportas.

Te lo digo, tampoco
el éxito, ni Milán, ni los dioses
del futuro.

Tú,
mucho menos que nadie.

3) introducción de discursos referidos:

El camarero
se inclina amablemente
y saluda y después
"... que hace una hora, que aquí dejó el
teléfono,
que le pide perdón, que el señor
tenía una cita ineludible,

que llamará mañana".

Oh dolor,
el alumno, que no ha escuchado nada, de repente
comienza sonriendo y después se revuelca
a carcajada limpia y por último
se marcha a la calle sin decir ni pío.
Que cierren esa puerta. Que se salgan
los que no aman a Dios, a aquel dios
que se hizo señor de la justicia.

4) elementos locativos y temporales que sitúan el
discurrir de la acción narrada:

Cuando niño
también dabas gritos.
Por eso hoy
eres un desesperado.

Pero un día
saliste de debajo de la tierra
y volviste a la tierra.

Más tarde, naturalmente,
hiciste versos.

5) adverbios, adverbios en *-mente* y otros elementos
que acentúan el desarrollo lógico de la acción:

Allí, *sin embargo*, aprendiste
a vivir con tu cuerpo.

Por eso
en esta noche, a diez de agosto.

En fin, sólo te queda
la juventud.

Más tarde, *naturalmente*,
hiciste versos.

Por otra parte, es importante apuntar que, si
algunos de los elementos anteriormente señalados implican
un cierto proceso de ironización (la inserción de
discursos referidos, el mismo uso de elementos

coloquiales con un fin poético), la ironía y el distanciamiento se marcan en estos poemas de Delgado mediante diversos recursos. El primer y principal recurso utilizado por Agustín Delgado en estos poemas para marcar un cierto distanciamiento es el continuo enmascaramiento de la voz poética bajo la segunda persona, recurso que toma de la poesía última de Luis Cernuda. En la mayor parte de los poemas ("Diez de agosto", "Al margen de "La noche"" y "Es para vosotros"), la voz poética, el personaje del poema, se enmascara bajo la segunda persona; véanse los comienzos de los tres poemas citados:

Aquí queda
esta primera parte de tu vida.
Bien poco ha sido.

Tú también. No te escondas. No busques
en vano entre las columnas.

Cuando vivías allí
maldecías a tu ciudad. Y ahora
que estás lejos de todos
no la maldices, la desprecias.

Este distanciamiento, este enmascaramiento tras la segunda persona, permite, en algún caso, que el personaje poético se desdoble y establezca un cierto diálogo interno, en el que recibe un consejo, una advocación o una recriminación:

Por eso
en esta noche, a diez de agosto,
por una vez
sin alcohol, por enésima vez
distráido de esta lectura inútil.
quisiera desearte
un futuro brillante, pero me temo

que todo será igual
o peor.

¿Qué quieres? ¿Que además
te amen?
Eres un egoísta
lleno de piedad. Tú
mucho más que nadie, creador.

Los recursos de ironización llegan en algún caso a la
inserción de frases irónicas:

Pero un día
saliste de debajo de la tierra
y volviste a la tierra
Dios debía andar lejos, como suele decirse.

En otros poemas, el proceso de ironización se manifiesta
mediante la utilización de referentes culturales que
aseguran el distanciamiento del lector en caso de que no
se logre una comunicación íntima; el uso de un referente
cultural o sub-cultural aparece, como ya indiqué, en "A
Sonia Bruno", donde Agustín Delgado construye el poema a
partir de un uso podría decirse que casi esteticista de
cierto léxico y ciertas imágenes, que se reúnen en torno
a un poema narrativo, puesto que hay una anécdota
subyacente que se narra:

Los ojos
vagan por el espejo de plata.
Como dos zafiros
rayan el espejo. Como dos piedras
de mar.
Ya no miran. Hieren.
Están ahí la noche y la lluvia.

También la inclusión de dos o más perspectivas diferentes
dentro del poema implican una cierta ironización, un

perspectivismo y distanciamiento del hecho narrado, como también lo implica la inserción de discursos referidos, al fin y al cabo, otro modo diferente de crear distintas perspectivas en el texto poético. Tal técnica puede observarse, por ejemplo, en "Oh, el pasado", en que la narración en breves períodos fragmentarios superpuestos en imágenes tampoco está ausente:

La sala enorme, el alba, el profesor
flamea
grandes palabras.
-Clermont, la vieja catedral, los hilos
desaparecidos de Tours, qué tiempos aquellos-.

La sala llena, el alba, los alumnos
toman a gran velocidad, desesperadamente
palabra por palabra.
-... como podrían ser los arcos de herradura
que denotan la estirpe hispana de lo moro-.

La narración fragmentaria en breves imágenes yuxtapuestas, que atiende a diversas sensaciones, una fórmula que, en cierto modo, recuerda al surrealismo, se encuentra claramente ejemplificada en el último poema de Delgado aquí recogido:

Calor,
carteles de toreo,
vino duro de Ronda.
Los grandes titulares,
millones
de turistas,
miro,
fotografías del Vietnam,

Por otra parte, el tema de la guerra de Vietnam, que aparece en "Paz, 67", es una de las últimas consecuencias

de la preocupación social y del compromiso que manifiestan los poetas de *Claraboya*.

Quiero, por último, subrayar esta aparición continuada de recursos irónicos en la poesía de Agustín Delgado recogida en este n° 13, no sólo porque la ironía será una de las características diferenciales de su poesía publicada, por lo menos, hasta 1975, y también de la de Luis Mateo Díez, sino también porque, en cierta manera, parece oponerse a la sinceridad poética que *Claraboya* sostuvo teóricamente en su primera etapa. De todos modos, todos estos rasgos acercaban la poesía de Agustín Delgado a la de su generación, al mismo tiempo que el poeta lograba un "mejor hacer" en su obra.

También Luis Mateo Díez en sus *Cinco poemas y tres canciones de mala muerte* se plantea, como Agustín Delgado, una voluntad de distanciamiento, aunque llevada a cabo con distintos recursos. Si Delgado utilizaba la segunda persona para enmascarar al personaje poético, los *Cinco poemas* de Luis Mateo Díez están escritos desde la tercera persona, desde "la voz de un intermediario"⁹⁸ y, por lo tanto, implican una radical objetividad y una gran aproximación a la visión tradicional narrativa. A este narrativismo que lleva implícito el uso de la tercera persona objetivadora en el poema, hay que unir el hecho principal de que los poemas narran linealmente, de modo semejante a una narración tradicional, diversas historias. Estos hechos condicionan la aparición habitual

de diversos enlaces lógicos, como preposiciones, conjunciones, nexos, etc., como puede verse en el primer texto:

No eran sus pies veloces
como viento de madrugada en las estepas.

Aunque allí pudo nacer
tenía zapatos rotos y andar de viejo.
Se caía al tropezar los pasos
y rodaba por el suelo.

Los *Cinco poemas*, por otra parte, narran diferentes historias con un núcleo de protesta y están poblados por emigrantes, por labradores pobres, por héroes derrotados, hombres humillados, etc. y, en cierto modo, hacen patente su protesta de una manera formal, mediante la utilización de un final abrupto que se vuelve sobre el poema y, de algún modo, con una ironía desgarradora, niega una parte de su contenido, afirmando más radicalmente su protesta. Esto puede comprobarse en períodos más breves en el primer poema, donde a una sentencia sigue su negación, estableciendo al mismo tiempo una cierta paradoja:

De voz la ronca orgía
que estalla sin palabras.
Pero nada que decir porque era mudo.

Si una de las consecuencias de la ironía es la superlativización del significado contrario del que aparentemente se afirma⁹⁹, es evidente que este resultado se logra en los versos citados y en los *Cinco poemas*. Dichos poemas parecen estar constituidos sobre una

condición, sobre una apariencia, que, finalmente acaba negándose. Así, el segundo poema, por ejemplo, se inicia con el verso siguiente: "Eran los dioses lares quienes hacían fuego". Y concluye, negando irónicamente la capacidad de dichos dioses: "Eran dioses inútiles / porque también eran muy pobres". Del mismo modo, el tercer poema se inicia con una condición-apariencia que se desarrolla a lo largo de todo el texto:

El mar con claridad
si la playa fuera de todos.
Entonces
vendrían las gaviotas
y qué música allí...

Pero, al no confirmarse dicha condición que sirve de sustento al poema, éste concluye de la siguiente forma:

Pero el mar se les muere como un sueño
imposible
y en la playa vacía
ninguna música.

Las *Canciones*, por su parte, no utilizan estos recursos distanciadores, sino que la ironía surge, fundamentalmente, de dos factores: por un lado, la desviación de las formas de la canción tradicional (utilización de estribillo, versos heptasílabos, rimas romanceadas, etc.) aplicándoles un contenido radicalmente distinto, de protesta anti-militarista y contra la guerra de Vietnam; por otro lado, una ironía inherente que se deriva del tratamiento de tal contenido. Véanse, como ejemplo, los últimos versos de la primera canción:

Cuando venga la muerte
que estés cantando...

Soldadito de plomo
morir es bueno,
la patria necesita
tu dólar y tu entierro.

De nuevo, como en el caso de Agustín Delgado, quiero subrayar la utilización de estos diversos recursos irónicos en la poesía de Luis Mateo Díez que suponen un despegue de su poesía inmediatamente anterior y la investigación de nuevos caminos que habrán de culminar en los poemas recogidos en la antología de 1971 y en el *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*, publicado en 1975 por los dos poetas de Claraboya citados y por José M^a. Merino, donde los elementos poéticos irónicos dominan ya completamente.

Paradójicamente, frente a la poesía de formas clásicas que había desarrollado en la primera etapa de Claraboya, Angel Fierro recoge en *El pantano* una colección de poemas de protesta contra la construcción de un embalse que cubrirá su pueblo natal, Cármenes. Aunque Fierro no publicara prácticamente en la segunda etapa de la revista, la evolución de su poesía ha corrido de modo paralelo a la de sus compañeros. Los modos narrativos predominan en sus poemas y se repiten varios de los rasgos que conforman la lengua coloquial: el egocentrismo, la deixis, la utilización de adverbios en -

mente y otros elementos que señalan el desarrollo lógico del discurso, la presencia de un inetrlocutor, etc.

1) El egocentrismo queda asegurado desde el primer momento, por cuanto el yo poético se eleva a voz representativa, voz clamorosa y protestataria de todo un pueblo, el suyo, y no sólo como representante de las personas, sino también de la naturaleza:

Yo soy el elegido (...)
Todos aquellos seres que ensayaron su vida
en el valle, son símbolos inamovibles, quedan
ya para siempre hechos
materia nuestra de la muerte.

Mas sin saberlo, ellos
hablan en mí, diré yo sus palabras.

Este radical "egocentrismo" inicial definirá el desarrollo de los poemas con el predominio del yo:

Camino
con los dolores de mi pueblo.

Esto habían hecho en todas las niñas
de mi pueblo.

Levanto
mi grito.

2) Elementos deícticos:

Esta tarde, al salir
igual que otras.

Los muertos confundidos
bajo este suelo.

Que por la carne de los hombres
en este tiempo florecía.

3) Utilización de adverbios en *-mente* y otros elementos que señalan el desarrollo lógico del discurso:

Este es un hecho
rabiosamente particular.

Es grande
y *soberanamente* hermoso hacerse eco
de tantas voces diminutas e inmensas.

4) Presencia de un interlocutor supuesto y referencia a espacios compartidos con él:

Os juro
en nombre de los muertos inundados, inmersos
en vuestras aguas cenagosas
que pediré
en mis horas más tristes, en mis horas más
claras
la maldición
la maldición
para vuestras riquezas, para vuestras miradas
y para que al abrir
una mañana el libro de vuestros ojos, sólo
leáis por siempre el agua.

Pero, si estos rasgos pueden señalar el tono coloquial de los poemas de Fierro, muy distante ya de aquel tono clasicista de la primera época, y apuntan un cierto narrativismo, la raíz fundamental de éste se encuentra en la utilización de diversos elementos locativos y temporales que señalan el desarrollo de la acción, como puede comprobarse en el poema "La niña":

Cuando la niña despertó la *mañana*
y abrió los ojos a tanta maravilla
salió de casa.
(...)

Cuando la niña descansó la *noche*
y cerró los ojos a tanta tristeza
salió su alma.

La misma utilización reiterada de elementos temporales y espaciales que remarcan la acción narrada en el poema puede verse en "La maldición". La utilización de una tercera persona objetivadora aumenta el carácter narrativo en poemas como "Juego de mus" o "La niña", frente al yo poético presente y dominante en el primer poema y en "La maldición".

Pero, frente a la poesía de Delgado y Díez, Fierro no utiliza la ironía como modo de distanciamiento poético, sino que recurre a un proceso más tradicional de abstracción y simbolización. Si el yo poético se erige desde el primer poema como voz absoluta que expresa la protesta no sólo de las gentes de un pueblo, sino de todo lo que rodea y constituye ese pueblo (gentes, naturaleza e incluso muertos), en el poema "La niña" el personaje adquiere un valor emblemático y, por lo tanto, simbólico, absoluto, y, así, el poeta podrá escribir:

La niña
no puede ya con los dolores
de tanto símbolo, es su peso,
porque ella encarna un pueblo vencido,
representa los muertos silenciosos,
los reptiles, los pájaros que iban
extendiendo su reino.

Del mismo modo, los hombres del pueblo en "Juego de mus" están jugando una partida mucho más trascendente con la muerte:

La vida de todos
está puesta en juego

como siempre ocurre
entre ellos.

Es decir, las referencias reales no necesitan el distanciamiento irónico, como en Delgado y Díez, para trascender dicha realidad, sino que se despegan de ella mediante un proceso de simbolización, por el que, como en la ironía también, las palabras no remiten a un referente directo de la realidad, sino de modo indirecto a un referente simbólico. La poesía de Fierro sigue manteniendo, de esta manera, un tono clásico y meditativo, característico de su obra, al que debe unirse la maestría en la utilización del verso culto (alejandrinos, dodecasílabos, endecasílabos, etc.) así como de las formas más populares, cercanas al romance tradicional ("Juego de mus").

En su voluntad de superar su poesía anterior, de tono más claramente reflexivo, es seguramente José Antonio Llamas quien más utilización hace de los recursos coloquiales y narrativos del poema más característicos y más resaltables, que ya había anunciado en textos anteriores.

1) Egocentrismo:

Estoy de suerte esta tarde (...)
Escribo a *mi* mujer para decirle
que el mundo es un gatito que yo quiero
poner en su regazo.

Cinco, los dedos
de *mi* mano.

Los amigos que me veis.

Muchas veces este egocentrismo se manifiesta mediante la ocultación del yo bajo la primera persona del plural, como en "Gente sencilla", "Los "buenos días"" o "La esposa", y el autor consigue así implicar un núcleo más amplio, incluso al lector, del que él es el centro:

Somos de poca comida,
de pocas palabras,
de poco tiempo para maldecir a quien nos mata.

2) Introducción de discursos referidos y de distintas perspectivas en el poema, que, siendo una de las técnicas más repetidas en estos poemas ("La muerte de un enano", "Mujer de servicio público", "Mis números cardinales", etc.), llega a su extremo en "Invitado a comer", poema constituido por el desarrollo de una conversación:

-Sí; voy a comenzar. ¡Oh, qué arroz más exquisito!
¡Qué bien cocina su muchacha!
-Lo hace mi mujer, aunque no crea.
-¡¡Oh!!

3) Utilización de adverbios en *-mente* y otros recursos que acentúan el carácter coloquial, narrativo y, en muchos casos, casi prósico del poema:

Seguramente,
como si tuviéramos frío.

Seguramente en este mundo todo tiene
dos caras.

Si tarda en amanecer

nos despertamos y es más largo el amor.
Al menos esto es verdad.

4) Introcucción de giros coloquiales e incluso vulgares en el poema:

Nadie sabe que no la tengo ni me importa y
que estoy harto
de tanta burguesía y tanto asco...

No; si a mí me da también de lado. Lo que
pasa es que me duele
un eterno dolor.

En algunos casos el poeta llega a jugar con el significado de estos giros coloquiales, del mismo modo que lo hicieran muchas veces los poetas sociales, alentados por la obra de Blas de Otero:

Al menos esto es mejor
que andar sediento por esos mundos de Dios o de
quien sean.

Como en el caso de Fierro, Delgado y Díez, el carácter narrativo de la poesía de Llamas se acentúa mediante diversos recursos que remarcan los elementos espaciales y temporales de la acción contada en el poema; véase, como ejemplo, el inicio de "Los "buenos días"":

Una mañana encontramos
el tejado lleno de piedras. Pero, no sabemos
quién nos odia. No andamos
al acecho, porque queremos olvidar. Al que
encontramos, damos los buenos días,
las buenas noches, le ofrecemos el buen amor
de nuestra casa.

Como en sus compañeros de grupo, la poesía de Llamas conserva un sentido protestatario que, en su caso, se

combina con temas tradicionales, como en "La esposa". El carácter decididamente narrativo de sus poemas le permite superar el tono reflexivo y meditativo anterior, que muchas veces se desenvolvía entre oscuros símbolos, para conseguir una poesía mucho más clara y, aunque con múltiples perspectivas en su interior, mucho más plana.

Los poetas de *Claraboya* se insertaban ya de un modo decidido dentro de un estilo narrativo que habían venido propuganando durante la segunda etapa de existencia de la revista, pero que sólo al iniciarse el tercer período cobra un desarrollo unitario en todos los miembros, aunque con relativas diferencias de tono, más reflexivo y meditativo en los casos de Llamas y Fierro que en los de Delgado y Díez. Por otra parte, la utilización poética de los elementos de la lengua coloquial es ya general en todos los miembros del grupo leonés, acercándoles dicha utilización a los modos expresivos de la generación del medio siglo. Por último, comienza a aparecer, sobre todo en la poesía de Delgado y, en menor grado, en la de Díez, un tono irónico que, posteriormente desarrollado, resultará característico de la poesía que escribirán a partir de esos años y que quedará representada en *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*.

La poesía de José Antonio Llamas, en la que el autor del editorial del nº 18 encuentra ecos de "módulos casi brechtianos" y el empleo de "un lenguaje directísimo, del que sólo encontramos semejanzas en la obra de un Pere

Quart o de los poetas asiáticos" (pág. 5), se encuentra ampliamente recogida en el libro *Baladas para una guerra fría*, que constituye el penúltimo número monográfico de *Claraboya*. Dividido en cuatro partes, *Baladas para una guerra fría* viene a culminar, en cierto modo, no sólo la poesía de José Antonio Llamas, sino la estética defendida por *Claraboya*, y formalmente consolida los rasgos que habían definido tal estética: utilización poética de la lengua coloquial y avance en el narrativismo poético. La primera parte, *No amanece*, toma su título del poema que abre el libro y que, tal como apunté, fue uno de los motivos que produjo el cierre institucional de la revista. A la vista de los poemas que componen este apartado, "No amanece" cobra un sentido ciertamente político, de protesta y esperanza en un "nuevo amanecer", en una nueva sociedad, que no acaba de llegar. Téngase en cuenta que el mismo símbolo del "amanecer" está directamente vinculado a la estética social y al sistema de referentes característico de la protesta política de raíz izquierdista; a ello, añádanse los siguientes versos, cuya interpretación, dentro de la estética social, creo que no puede dejar ninguna duda:

Y no amanece.
Despertamos con los puños cerrados
vamos bajando la voz cada vez más
cada vez más.

Pero, además, toda esta primera sección del poemario está recorrida por los temas y tópicos más característicos de

la poesía social de posguerra. El tópico del "pan compartido", que aparece en "Son cosas que pasan" ("E incluso pienso que alguna vez / compartimos ese pan e hicieron mellas en él / los niños"), proviene de la poesía de César Vallejo y es ampliamente desarrollado, por la poesía social española, como símbolo de la solidaridad humana, solidaridad que aparece como tema en "El frío es algo que nos afecta a todos". Los "zapatos viejos", que aparecen en el poema que lleva precisamente ese título y en "Luz en la ventana", es un lugar común que proviene de la "Elegía cívica" de Rafael Alberti y que, simbolizando la protesta de los pobres, recorre la poesía social de posguerra. La casa a la que se regresa, como símbolo de la patria para el desterrado, es un símbolo tradicional, constante en la poesía de protesta, que es recreado en "Luz en la ventana":

Dije una vez;
mi casa, mi vida, mis amigos...
y me fui a recorrer
tierras extrañas.
Un amanecer
torné a la patria. Vi la casa
había luz en la ventana. Entré.

El tema del enemigo, el odio, el enfrentamiento con él y el definitivo perdón común, recorre casi todos los poemas de esta primera parte. Por otra parte, el tono decididamente protestatario de este apartado lo marca "Un final preparado", que concluye, del mismo modo

desesperanzado que "No amanece": "Y esta fue la última oportunidad / de reivindicaciones para el pueblo".

La segunda parte de *Baladas para una guerra fría*, *Esta juventud de hoy en día no cree en nada*, anuncia ya desde su título el carácter irónico que van a tener los poemas que la componen, carácter irónico al que le acompaña, como en toda ironía, una cierta reflexión. Como ejemplo, puede verse la segunda parte del poema "Filosóficamente":

Arañando, toqué su cuerpo
debajo de la arena. Era
el cuerpo hermoso de la verdad.
Desnuda. La miré despacio.
Estaba fría.
En la boca tenía un rictus de amargura.
Seguramente murió sin sacramentos.

Pero si la ironía y cierta reflexión, derivada de ella, caracteriza estos poemas, una gran parte de ellos utilizan, como en muchos casos la poesía social, fórmulas de la poesía popular basadas en la reiteración, el paralelismo y la coordinación, pero desviadas de su principal desarrollo en la canción tradicional, como puede verse en "Es cuestión de saber":

Con tanto dinero
ya no sabes amar.
Con tantas mujeres
ya no sabes amar.
Con tan largos viajes
ya no sabes amar.
Con noches tan largas
ya no sabes amar.
Con tanta barriga
ya no puedes amar,
y, de noche, te revuelcas

como una cerda recién parida.

Las calles estaban llenas de carteles, tercera parte del libro de Llamas, desarrolla un tono más decididamente narrativo y brechtiano, como puede verse en algunos títulos como "Para que conste", "A título de comentario", "Casi siempre sucede así" o "Las aguas bajan cada vez más revueltas", y también en versos como los siguientes:

De un tiempo a esta parte
andamos todos ateridos. Desde el último
grito que se oyó.
Nos venimos repitiendo que no daremos más
vueltas
con los ojos vendados.

Algunos de los títulos de poemas citados ("Para que conste" o "A título de comentario") pueden ya dejar ver el carácter testimonial que cobra la poesía de Llamas en este apartado, carácter testimonial que se manifiesta por un lado en la recreación del tema de España, característico de la poesía social de posguerra:

Oí que las manos del odio
se habían posado en tu pecho, España,
mientras dormías. Y dejaron allí las huellas,
en tu vestido mejor.

Pero, por otra parte, siguiendo el camino iniciado y desarrollado por los "niños de la guerra", el carácter testimonial de la poesía de Llamas se manifiesta en la recuperación en sus poemas de la memoria de la infancia y la juventud en la primera posguerra, inyectándolos de

cierta protesta, de un modo muy similar al que lo habían hecho los poetas del medio siglo:

A las ventanas de mi niñez llegaban
voces de soldados
y caballos que volvían de una guerra.
Venían cantando, porque eran
los vencedores.
A la puerta de mi niñez
llegó aquel hombre que acusaba
a los seres más queridos, y yo
salí corriendo.

Si en la segunda parte del libro ya aparecían ciertas fórmulas de la poesía tradicional en una recreación, muchas veces cargada de ironía, esta recreación de las formas poéticas tradicionales con un carácter más neopopularista, que remite en muchos casos a la poesía de la generación del 50 y de Blas de Otero, será lo que caracterice *El rabo de la coneja*, última parte de *Baladas para una guerra fría*. La utilización casi absoluta de versos de arte menor (heptasílabos y octosílabos, principalmente), con rimas aleatorias en asonante, se une a una voluntad narrativa, a un lenguaje llano, sin rehuir los giros vulgares, y a una temática que fija sus objetivos en personajes del pueblo. Así puede verse, por ejemplo, en "Historia de Juan":

Esta es la historia de Juan
un hombre a pesar de todo.

Juan llevó una vida perra
en un pueblucho pequeño.
Pero un día
se desató la jauría
y Juan despertó del sueño.

Y esta es la historia de Juan.

Las fórmulas de la poesía popular se recrean de modo diferente, intentando reproducir las formas de la poesía oral, en "Requiem por la buena gente":

Poned las manos aquí. Pin-piri-neja.
Poned el corazón.
El-rabo-laco-neja pasopor-aquí.
(...)
Ponedlas otra vez. Pin-piri-nejael-rabola-cone-
ja.

Pero la poesía popular se recrea en formas más concentradas y concisas que beben directamente de la poesía oral y de las serranillas y *dezires* del Arcipreste de Hita y del Marqués de Santillana:

Soy timonel
y llevo la barca de mi señor,
de mi señor que no paga.
Por eso soy timonel
de una barca siempre anclada.

En fin, como he venido señalando, la poesía de José Antonio Llamas en *Baladas para una guerra fría* viene a enlazar de un modo bastante directo con la poesía de la generación del medio siglo, avanzando en el camino iniciado por aquella. El tema de España, la recuperación de una infancia y una juventud marcada por las consecuencias de la guerra civil, la utilización de muchos tópicos comunes con la poesía social de posguerra, la esperanza subyacente, aunque muchas veces negada o expresada de modo simbólico, de un cambio en el panorama político, la utilización poética de la lengua coloquial y

la recreación de fórmulas provenientes de la lírica tradicional y popular a las que se dota de un tema protestatario, la utilización de la ironía, etc. todos ellos son rasgos que vinculan directamente la poesía de Llamas y la de *Claraboya* con la producida por la generación de los años cincuenta. Frente a ésta, la poesía de Llamas y de *Claraboya* se puede diferenciar por una mayor confianza en el avance y en la utilización de ciertos recursos iniciados en la poesía del 50: el uso poético de la lengua coloquial y el avance en las técnicas narrativas del poema.

Al igual que había hecho el n° 12 de *Claraboya*, el n° 15 reúne una antología de la joven poesía española, representada en la voz de once poetas de muy distintos estilos y de muy desigual calidad: Joaquín Rodríguez Lobato, José M^a. Delgado, Guillermo Carnero, José Castro Rabadán, Andrés Mellado, Juan Luis Panero, Javier Coy, Josefa Contijoch, Angélica Bécker, Marcos Ricardo Barnatán y Pedro Gimferrer. Aunque representadas con colaboraciones muy desiguales en calidad, creo que pueden distinguirse varias tendencias: una tendencia claramente esteticista, representada por los poemas de Carnero ("Boscoreale" y "Plaza de Italia"), Barnatán ("Oración en Venecia") y Gimferrer ("Caligrafía"); una tendencia narrativa que integra diversos juegos formales y logra una narración fragmentada, representada por José M^a. Delgado, Andrés Mellado y Josefa Contijoch; una tendencia

heredera de la poesía protestataria, representada por Joaquín Rodríguez Lobato; una tendencia narrativa dentro de la poesía de la experiencia, cuyos representantes son Juan Luis Panero ("Con aroma de sal" y "Los fantasmas del vino") y Javier Coy; y, por último, una tendencia que enlaza, en cierto modo, con la poesía humanista de la primera posguerra y con cierto tono desarraigado, cuyos ejemplos se encuentran en Angélica Bécker y José Castro Rabadán.

Anteriormente me he ocupado, dentro de la tendencia esteticista, de comentar los poemas de Pedro Gimferrer y de Marcos Ricardo Barnatán incluidos en este número de *Claraboya*. Junto a estos dos poetas, Guillermo Carnero, que posteriormente será incluido en *Nueve novísimos*, publica en la revista leonesa dos poemas pertenecientes al ciclo de *Dibujo de la muerte*, que, no aparecidos en ninguna de las dos ediciones de tal poemario, en 1967 y en 1971, sólo los incluirá en aquel libro a la hora de reunir su poesía en *Ensayo de una teoría de la visión*. (Poesía 1966-1977). Los poemas llevan por título: "Boscoreale" y "Plaza de Italia". Ambos poemas están sustentados por un referente cultural, que sirve al poeta para expresar a través de él sus vivencias personales. En "Boscoreale", el personaje histórico de Beatriz Cenci (1577-1599), que ha tenido una larga tradición literaria en la que destacan obras como la novela de Garrazzi *Beatrice Cenci* y la tragedia de Shelley *The Cenci*, se une

con otras diversas referencias culturales ("su retrato sigue perdiendo color en el Palacio Barberini o al menos allí estaba en mil ochocientos veintitrés, cuando lo vio Stendhal"), para ocultar una reflexión personal sobre la muerte. Tras la muerte de la joven Beatriz, que Carnero adelanta en su verso ("Beatriz Cenci murió a los dieciséis años, en mil quinientos noventa y nueve"), se oculta una desgarrada reflexión, de raíz puramente barroca, sobre la propia muerte, sobre el tránsito del hombre por la vida y su vacío, sobre la memoria y la nostalgia, como expresan los siguientes versos:

No recuerdan las losas nuestro paso; no
queda
ni una señal sobre su superficie.
Haber rodado como muertos planetas insensibles
o haber muerto en el punto más alto de la vida.
Porque así no vendría el recuerdo (pág. 12).

Frente a lo pasajero de la vida humana, incluso de la vida de Beatriz Cenci, el arte queda indeleble, permanente; es por eso por lo que se recuerda en el poema el retrato del palacio Barberini.

"Plaza de Italia" también está escrito a partir de un referente cultural, el cuadro del mismo título del pintor "metafísico" italiano Giorgio de Chirico, que sirve para revelar una desazón sobre el arte y el conocimiento del hombre: el hombre y el artista no pueden conocer y plasmar la realidad en su propio devenir temporal, sino que sólo pueden aprehenderla extrayéndola

del tiempo y, por lo tanto, arrancándola de la vida y matándola. De ahí los siguientes versos:

aseguran al viajero (...)
que podrá rodear despacio y abrazar con sus
ojos esa frágil reciedumbre de las cosas
que, por una vez, en el tiempo detenido, van a
ser su patrimonio (pág. 13).

Esa es, precisamente, la cruel paradoja que sustenta *Dibujo de la muerte*: el hombre-artista sólo puede arrancar la realidad a la transitoriedad de la vida, que no deja huella, sólo puede retener en la obra de arte la realidad, sacándola del tiempo y por lo tanto matándola. El fluir temporal que es la vida no lleva sino a un final trágico, la muerte, sin haber dejado huella y el olvido de lo vivido; el arte que podría salvar ese fluir vital sólo puede hacerlo deteniendo el tiempo y, por lo tanto, matando.

Andrés Mellado ("Song de muerte"), José M^a. Delgado ("Termino de almorzar" y "La plaza") y Josefa Contijoch ("Carta") desarrollan un estilo narrativo en el que la narración se complica con diversos recursos formales de cierta novedad logrando en algunos casos, como en "La plaza", un poema con diversas perspectivas:

- "He abierto
para ver la plaza destrozada,
sus contornos... Distrito
distrito cinco o cuatro no sé,
rígido, cuadrado. Nací aquí."

(PROHIBIDA
la palabra "barrio")

por ser vocablo del pueblo)
(pág. 9).

Por otro lado, el mismo título del poema de Josefa Contijoch ("Carta") puede dar idea del sentido narrativo del texto. Por su parte, Andrés Mellado en "Song de muerte" fragmenta la narración poética intentando aprovechar los recursos espaciales del poema.

La poesía de Joaquín Rodríguez Lobato ejemplifica una tenencia heredera de la poesía social y que, en cierto modo, había hallado un gran eco en la antología preparada por José Batlló para el nº 12 de *Claraboya*. La poesía de Rodríguez Lobato defiende desde sus propios versos una estética realista, con un lenguaje desvinculado de ropajes simbólicos, como él mismo apunta en "Lo que está escrito":

Aquí no vale hoguera simbólica
ni discurso ni paciencia.
Aquí basta con decir (pág. 8).

Y en este "decir" Rodríguez Lobato no duda en adscribirse, como en algún momento llegó a hacer *Claraboya*, a un "nivel humanamente popular", como escribe en "Con pena y sin gloria":

Desde este nivel humanamente popular
y en esta tierra peninsular
abrazando cada palabra, con miedo
digo mi canción y espero.
Y si luego estalla la venganza
es que alguien teme por lo que no es suyo (pág. 7).

A la poesía de Rodríguez Lobato le es aplicable la mayor parte de los rasgos de la lengua coloquial que han quedado señalados para los miembros de *Claraboya*, a cuya poesía se asemeja mucho.

Juan Luis Panero es, sin lugar a dudas, el mejor representante, en este número de *Claraboya*, de un tipo de poesía que, enlazando con la obra del exilio de Luis Cernuda y con la de algunos poetas de la generación del medio siglo, como Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma, trata de narrar una experiencia personal desde la intimidad, evitando el confesionalismo abiertamente romántico mediante un tono narrativo y una voz poética sin ampulósidades. Si la poesía culturalista o esteticista busca un referente cultural para, a través de él, expresar las vivencias personales, la poesía de la experiencia muestra tales vivencias *aparentemente en bruto*, aunque con una cuidada elaboración formal y una medida modulación sentimental. Como en los autores del medio siglo, es la recreación de la memoria en el poema lo que constituye su materia. Los dos poemas de Juan Luis Panero que aparecen en *Claraboya*, "Con aroma de sal" y "Los fantasmas del vino", fueron incluidos posteriormente en su primer libro *A través del tiempo* (1968); copio el inicio del primero de los dos:

Con aroma de sal y húmeda madera golpeada,
con el interminable quebrantar de las olas
y las luces que oscilan lejanas y amarillas
tu cuerpo llega desnudo a mi memoria (pág. 17).

Como la poesía de Vázquez Montalbán o la de José Elías, la de Panero desarrolla un tipo de poema narrativo fundado en la recreación de la memoria, pero mientras en aquéllos lo personal aparece íntimamente unido con un determinado ámbito social, en éste predomina absolutamente lo íntimo y personal.

Por último, podría señalarse todavía, en el número antológico de *Claraboya*, una tendencia que enlaza en cierto modo con la poesía humanista de la primera posguerra y con cierto tono desarraigado, en los poemas de Angélica Bécker y José Castro Rabadán. Castro Rabadán se define en uno de sus poemas como "caso desarraigado de hombre":

Por esto me van a negar a golpear
temerán el saludo
y cerrarán la sonrisa de los labios exquisitos
si el tiempo les es propicio hablarán
de un "caso desarraigado de hombre" (pág. 14).

Por su parte, la poetisa de origen austriaco Angélica Bécker, que había publicado en 1965 *Figuras y meditaciones*, adelanta en *Claraboya* cuatro poemas de su libro *Definiciones*, que aparecería en 1968. Si bien puede señalarse el tono humano de su poesía en los cuatro textos recogidos en la revista leonesa, creo que éste adquiere tintes desarraigados e incluso expresionistas en el poema "Canto al hombre":

Nunca ha sido cantado el hombre
en la fea desnudez de su cuerpo hermosamente
pútrido,

de su sexo, esa flor nauseabunda
que abre con desprecio una brecha
en ese perfecto
trazado del abdomen con el solar ombligo
la limpidez del muslo,
el pie austero... (pág. 23)

Creo que no resulta descaminado apuntar, al menos en estos poemas, un hilo conductor que une la poesía de Angélica Bécker con la poesía desarraigada de la primera posguerra e incluso con aquella de tintes expresionistas que muchas veces se practicó en aquel período.

Así pues, el número antológico que *Claraboya* dedica en esta tercera etapa a la poesía española joven resulta más panorámico en la exposición de las diversas tendencias poéticas dominantes, tal vez porque no existía ningún criterio previo, a excepción de la edad, en la selección, frente al número antológico preparado por Batlló, que deja entrever algunos prejuicios estéticos, o tal vez porque en el año transcurrido desde aquél la joven poesía española había comenzado a diversificar sus manifestaciones. Pese a que la calidad de los poetas es muy desigual, frente al nivel más semejante de los recogidos en el nº 12, y se echa en falta a varios de los poetas recogidos en aquél, este número antológico tiene el valor de presentar a varios poetas cuya obra resultará importante para el desarrollo de su generación: Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero, Juan Luis Panero, Marcos Ricardo Barnatán y Angélica Bécker. Por otra parte, es, paradójicamente si tenemos en cuenta los gustos de los miembros de la revista, la tendencia esteticista de la

joven generación la que mejor está representada, no sólo en cuanto a número de autores, sino en cuanto a la calidad de estos y a la de sus colaboraciones.

En resumen, esta tercera etapa de *Claraboya* se caracteriza por la formulación y realización, dentro del grupo editor, de una estética unitaria fundada en la utilización poética de la lengua coloquial y en un estilo poético narrativo, que sólo adquiere diferencias de tono en los poetas: más meditativo y reflexivo en Angel Fierro y José Antonio Llamas; más irónico en Agustín Delgado y Luis Mateo Díez. Dentro de este estilo unitario comienza a apuntarse el camino para una renovación estética posterior por la que transcurrirá, principalmente, la poesía de Delgado y Díez: la utilización de la ironía. Por otra parte, en su relación con la joven poesía española, *Claraboya* abre decididamente sus miras ante el panorama poético y reúne en su número antológico, nº 15, las más diversas tendencias predominantes entre los jóvenes poetas del momento, impulsando, paradójicamente, si tenemos en cuenta los gustos del grupo leonés, aquella tendencia más esteticista, por la calidad de sus representantes y de las colaboraciones. Frente a los poetas recogidos en el nº 12, en los que José Batlló veía una misma voluntad de hacer operativa la poesía en el campo social, en el nº 15 *Claraboya* es consciente ya de la disgregación de los estilos y de la ausencia de un objetivo único que aúne todas las tendencias del momento.

Dos apéndices: *Equipo "Claraboya". Teoría y poemas y Parnasillo provincial de poetas apócrifos*

Tres años después de desaparecida la revista *Claraboya*, gracias al cierre institucional, la colección de poesía *El Bardo* publicaba, en marzo de 1971, *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*¹⁰⁰, un extenso manifiesto poético del grupo redactor de la revista leonesa, que, como señala el título, reunía una antología poética precedida de un *corpus* teórico. Así pues, a primera vista, el volumen se ofrece dividido en dos partes: por una parte, la teorización sobre estética poética, el propiamente dicho manifiesto teórico; por otra, una antología que recogía poemas, en su mayor parte inéditos, de Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas.

El volumen tiene un carácter de manifiesto teórico-práctico¹⁰¹, como iré demostrando, y viene a negar: por un lado, las manifestaciones poéticas de posguerra anteriores a la defendida por el manifiesto, frente a las cuales la nueva poesía ("poesía dialéctica") es su culminación y su superación; por otro lado, las manifestaciones poéticas contemporáneas, frente a las cuales la "poesía dialéctica" se opone radicalmente. Este desarrollo del manifiesto se lleva a cabo, dentro de la primera parte teórica, en el capítulo titulado

"Aproximaciones a la poesía del futuro"; el segundo capítulo de esta parte teórica, "Informe sobre la revista *Claraboya*", está dedicado a un análisis de los cinco años de la publicación leonesa, análisis al cual ya me he referido en los apartados anteriores y que, por lo tanto, omitiré ahora. Por otra parte, la antología poética pretende ser la confirmación práctica del manifiesto teórico esbozado anteriormente; es decir: en primer lugar, se identifica la "poesía del futuro", la "nueva poesía", con la "poesía dialéctica", negando cualquier otro tipo de manifestación poética; en segundo lugar, se identifica la "poesía dialéctica" con la recogida en la antología. De esta manera, el manifiesto consigue sus dos fines fundamentales: ofrecer un fundamento teórico para la nueva poesía; ofrecer un ejemplo práctico de tal nueva poesía.

El carácter de ruptura radical, fundamental en el planteamiento teórico de cualquier manifiesto artístico, se expone ya en los primeros párrafos del texto de *Claraboya*:

Intentamos, aquí, manifestar nuestro desacuerdo con la ceremonia de la confusión. Denunciar que con una política de río revuelto y ganancia de pescadores, quienes salen perdiendo son la poesía y su destinatario, el lector (pág. 9).

Para deshacer esa "ceremonia de la confusión" *Claraboya* se lanza al análisis y, paralelamente, de un modo o de otro,

como ya indiqué, a la negación de distintos estilos poéticos.

El primer punto de su análisis se detiene en la relación de "La generación de los años cincuenta y la más joven", algo que ya había llevado a cabo la revista *Claraboya* en sus primeras etapas. Tal como había apuntado José M^a. Castellet en su antología *Veinte años de poesía española*, la generación del medio siglo supone una superación de la primera promoción de posguerra al llevar a cabo "la liquidación del simbolismo y el acercamiento al realismo, mediante una sencillez expresiva y una lengua coloquial inexistentes entre los poetas sociales" (pág. 10). Si bien la joven generación coincide con la del medio siglo en este acercamiento a la realidad a través de la lengua coloquial, sin embargo se distancia de ella en las técnicas de captación de lo real, la nueva generación

manifiesta, con sus nuevas maneras de enfocar lo poético, un acuerdo de base con la ideología de este grupo, a la vez que una disidencia considerable en las técnicas.

Si hubiera que describir globalmente tal distancia diríamos que los poetas de la década de los cincuenta, a fuerza de evitar el simbolismo, corsetearon la materia poética hasta reducirla a esquemas desacordes con la realidad explosiva de los últimos años (pág. 10).

Es decir, la joven generación (o, más bien, lo que *Claraboya* llama joven generación, tomando la parte por el todo: aquella que se encamina hacia la poesía dialéctica, que es la "poesía del futuro") coincide con los poetas

del medio siglo en la concepción y tratamiento realista de la realidad circundante, pero no en los resultados poéticos de dicho tratamiento. Para *Claraboya* los poetas del medio siglo, al igual que habían hecho antes los sociales, no adecúan los modos de captación poética de la realidad a la evolución de ésta, o, dicho con palabras del teórico y prologuista (Agustín Delgado, seguramente), "olvidaron este carácter dialéctico de la praxis y convirtieron sus poemas (...) en condiciones deformadas, que entendían la relación "arte-circunstancias históricas" como una relación mecánica y externa" (pág. 29). En consecuencia, la generación del medio siglo manifiesta, para *Claraboya*, un desajuste entre modo de expresión y realidad circundante al ofrecer "dimensiones en último término despersonalizadas, sin nivelar el canto al plano de las situaciones concretas y sin romper el lenguaje de las mismas" (pág. 12) y, por lo tanto, sus poemas no reflejan la verdadera realidad sino una imagen deformada de ésta. Así, la poesía más joven, que coincide con esta generación en la voluntad realista, la superará en la búsqueda de modos que faciliten una mejor captación de la realidad: "La poesía más joven no parece querer someterse a la prolongación de este estado de cosas por más tiempo" (pág. 12).

Negada, por superación de sus presupuestos, la poesía de la generación del medio siglo, *Claraboya* se lanzará al análisis, y posterior negación, de las nuevas

tendencias de la poesía mundial, que concreta en tres: poesía experimental, neodecadentismo y poesía narrativa. La poesía experimental aporta para *Claraboya* dos novedades fundamentales: por un lado, "es arte de ruptura con todo lo anterior" (pág. 14) y, por lo tanto, podría plantear una aproximación más actual a la realidad circundante; por otro lado, cumple uno de los fundamentos teóricos más importantes para el grupo leonés: la aproximación fondo-forma (nº 8, pág. 6). Si bien podrían plantearse algunas dudas sobre el primer punto señalado por *Claraboya*, la ruptura de la poesía experimental con todo lo anterior¹⁰², la aspiración a la perfecta unión de fondo y forma (significado-significante) en la poesía concreta es evidente, tal como la define Max Bense:

Se habla de poesía concreta cuando los elementos del lenguaje, en su función triple de los verbal, visual y vocal, se explotan simultáneamente y se aprovechan, tanto desde el punto de vista semántico como estético; o sea, cuando el texto, total o parcialmente, identifica su propio mundo con su mundo lingüístico externo, o como también podría decirse, cuando lo que las palabras expresan (con sus morfemas o sus conexos) en cuanto a su contenido se refleja en la disposición visual y en su reproducción vocal (pág. 14).

De esta manera, según se deriva de la definición de Bense, la poesía concreta se debatiría entre dos extremos irreconciliables: el semantismo absoluto y el formalismo extremo. Sobre esta premisa se funda la primera objeción de *Claraboya* a la poesía experimental: "¿cuándo sabremos que hemos eliminado estas dos tendencias: la del gratuito

esteticismo y la de operar con una semántica estática, que se nutre tan sólo de cementerios de palabras?" (pág. 14).

Ahora bien, la poesía experimental, caiga tanto en el extremo semantista como en el formalista, lo que intenta, en sus manifestaciones históricas, es "representar más adecuadamente las zonas subconscientes del sujeto" (pág. 16) y, por lo tanto, corre el peligro, segunda objeción de Claraboya, de caer en una nueva forma, en una nueva manifestación, del intimismo. Para evitar este peligro, el grupo leonés propone "dotar al experimentalismo de una dimensión histórica adecuada" (pág. 15), una dimensión que supere la expresión subjetiva:

Una representación adecuada ha de ir mucho más allá. Ha de manifestar las funciones, las redes, antes que los campos subjetivos. Ha de ser (...) dialéctico. Sólo ahí la poesía concreta cumplirá con su destino histórico (pág. 16).

Pero la crítica más acerba se dirigirá contra el *neodecadentismo*, cuya máxima representación la encuentra Claraboya en la antología *Nueve novísimos*. Frente a ellos se va a oponer radicalmente la *poesía dialéctica* y a ellos se les va a acusar de la "ceremonia de la confusión", que se señalaba en los párrafos iniciales; es decir, los poetas recogidos en la antología *Nueve novísimos* y la tendencia por ellos representada, tendencia que Claraboya quiere ver como una unidad

estilística en el *neodecadentismo*, son los que han provocado la reacción radical del grupo leonés y la escritura de la teoría-manifiesto que precede a la antología poética¹⁰³. Claraboya va a pretender presentarse en esta antología como la oposición radical a *Nueve novísimos* y su discurso, más radical que en los casos anteriores, se fundará en el "desenmascaramiento" de la falsa vanguardia; es decir, el grupo leonés se lanzará a sí mismo como verdadera vanguardia, frente a *Nueve novísimos*, a los que se considera una falsa vanguardia. Sólo esto parece justificar la virulencia de las palabras y las descalificaciones que se vierten contra la tendencia *neodecadente*:

Ha surgido últimamente en nuestro país un brote poético que los críticos, indecisos en la clasificación, han denominado *neodecadente* y también *neorromántico*. Lanzado con la aquiescencia oficial, pese a que sus autores continuamente hacen declaración revolucionaria, alcanza el favor de algunos degustadores exquisitos. La antología *Nueve novísimos*, prologada por Castellet, recopila algunos de los poetas jóvenes que practican tales fórmulas.

Nuestro objetivo aquí va a consistir en desenmascarar esa pretendida actitud dialéctica, que algunos de los cultivadores han querido ver en su obra (pág. 16).

El pretendido tono neutro informativo del primer párrafo contrasta radicalmente con el del segundo, pero no consigue ocultar uno de los primeros ataques contra la tendencia *neodecadente*: esta tendencia, que se presenta como auténtica ruptura, no lo es en la realidad, puesto que está "lanzada con la aquiescencia oficial".

Precisamente esta negación justifica los términos mucho más radicales del segundo párrafo: "desenmarcarar", "pretendida actitud". El solo hecho de estar lanzada con la aquiescencia oficial ya elimina el carácter vanguardista de la tendencia neodecadente, pues no establece ninguna ruptura, como se encargará de repetir páginas más adelante el prologuista y teórico de *Claraboya*: "En nada aparece la pretendida ruptura de estos poetas" (pág. 18).

Negada su ruptura con la poesía anterior y, por lo tanto, el carácter vanguardista de la nueva tendencia, *Claraboya* se lanzará a desmontar cada uno de los rasgos de dicho estilo a fin de demostrar su premisa primera: que el neodecadentismo no es "dialéctico" y, en consecuencia, no es un movimiento de verdadera vanguardia. En primer lugar, negará el carácter neorromántico de esta poesía. Recuérdese que para *Claraboya* la verdadera poesía debía nacer de una perfecta adecuación del sujeto y la realidad en sus dimensiones completas y totalizadoras. Pues bien, dos de los rasgos que caracterizan la tendencia neodecadente, según los teóricos leoneses, son: "Proyección ampulosa de estados de ánimo exclusivamente personales" y "El cálculo en la composición poética, no derivada de actitudes humanas" (pág. 17). Es decir, en ambos casos el hecho poético se está deteriorando por una deformación, por una falsificación, de una de sus partes principales: el

sujeto. Por lo tanto, la poesía así producida no resultará *dialéctica* y Claraboya concluirá: "Estamos, por tanto, ante una poesía que nada tiene que ver con el neorromanticismo, ni con Cernuda, a quien invocan con frecuencia sus cultivadores" (pág. 17). Y añade:

Aquí, sin embargo, al estar los poetas empeñados en ofrecer estética pura, productos puros para el mercado, automáticamente eliminan toda posibilidad dialéctica entre el sujeto y el objeto, y sus poemas son, a lo sumo, el reflejo del incipiente neocapitalismo de un sector muy minoritario de la burguesía catalana (pág. 18).

Pero si la poesía neodecadente fracasa en su falsificación de la intimidad del sujeto, también fracasa en la captación y expresión de la realidad, al no recoger la realidad completa, sino sólo aquella parte más estética, más bella. En este sentido, tres son los rasgos que subraya Claraboya en la nueva tendencia:

d/ Captación de lo que en la historia es también gesto, ampulosidad, refinamiento. Fuera datos indignos.

e/ Continuas referencias a lo que en esta época funciona como decadente en sus aspectos más frívolos y esteticistas: Holliwood, Venecia, mitologías adolescentes.

f/ Pero también, y sobre todo, la referencia a productos del neocapitalismo, incipiente en el país (pág. 17).

En consecuencia, el poema no capta y expresa la realidad en su totalidad, sino sólo una parte fragmentaria de ella, la más "exquisita", a la que se adecúa, perdiendo su representación todo valor dialéctico:

Quizás en la intención remota de estos poetas neocapitalistas esté el principio de que el mismo acto de representar es ya revolucionario, y que su obra lo que intenta es ofrecer, mediante un retiro en el universo puro de lo gratuito, liberado de cualquier referencia a la totalidad del sujeto, las contradicciones de una ideología y de una clase. Antes hemos contestado a esta proposición: su poesía está integrada, no hay expresión de la realidad, sino adecuación con esa realidad. Intentar separar conducta personal del poeta y poema es una nueva negación de la unidad sujeto-objeto (pág. 18).

En definitiva, la tendencia neodecadente representada en *Nueve novísimos* quedaba, para *Claraboya*, completamente descalificada, "desenmascarada", como nueva vanguardia, ya que suponía una falsificación tanto desde el lado de la expresión íntima del poema, como desde el lado de la expresión de la realidad, y, por lo tanto, falsificaba la relación sujeto-objeto, fundamental en la creación del texto poético.

Descalificada la poesía neodecadente, *Claraboya* se enfrenta con la poesía narrativa, verdadero precedente de la poesía *dialéctica*, señalando sus límites, sus extremos, aquellos que una vez transpasados habrán de situar al poeta en los campos de la "nueva poesía". La poesía narrativa es una tendencia que atraviesa tanto a los poetas de la generación del medio siglo como a los autores más jóvenes, que beben en el magisterio de Cernuda, Brecht, Hikmet, Enzensberger y el objetivismo francés. Sin embargo, la tendencia narrativa en la generación más joven supera en dos aspectos a la poesía del mismo estilo practicada por la generación anterior: por un lado, los poetas más jóvenes llevan "hasta sus

últimas consecuencias lo que sólo comenzaron" los poetas del medio siglo, "aunque en la mayoría de los casos, sin pasar por ellos" (pág. 21); por otro lado, los poetas de la última generación sintetizan en su obra las diversas tendencias dominantes dentro del narrativismo:

Los poetas jóvenes asimilan sintetizando. Pocos son los que representan una sola tendencia. La síntesis, favorecida por el advenimiento de la imagen, el sonido, la plástica, se hace precisa y ya no estaremos ante un punto de vista unilateral, sino ante conjuntos (pág. 21-22).

En los poetas jóvenes que representan esta tendencia se da una perfecta adcuación entre sujeto y realidad y, por lo tanto, su expresión de la realidad, no es una falsificación, una "representación" independiente, sino que "incide" en dicha realidad: "Los poetas jóvenes inciden sobre la realidad más que la representan" (pág. 22).

Precisamente, dentro de esta tendencia narrativa, que se coloca en los límites mismos de la poesía dialéctica, la "poesía del futuro", se desarrolla la obra del grupo leonés:

Por ello, esos poemas narrativos que hoy escribe José Elías bajo la mirada de Pavese, o Félix Grande sobreponiéndose a Vallejo, o Vázquez Montalbán reconstruyendo sobre cánones objetivos el presente y el pasado, o nuestro grupo, intentando sintetizar con fórmulas dialécticas -Hikmet, Enzensberger-, es posible que mañana sean ya algo distinto (pág. 22).

Los límites de la poesía narrativa vendrán dados por la realidad, su peligro será convertirse en una representación estática. Si la realidad, tal como la definía Claraboya en el editorial del n° 5, se caracteriza por la relación existente entre conciencia personal y espíritu de una sociedad en un momento de su evolución, es evidente que la expresión de la realidad no puede resultar estática y la poesía dialéctica caería en el mismo error que la poesía social si adquiriera ese carácter estático. Por lo tanto, la poesía narrativa, para evitar dicho estaticismo, falsificador de la realidad, habrá de adecuarse, habrá de expresar la relación dialéctica entre sujeto y realidad, consciente de que ambos están en continuo cambio:

La capacidad de interrelación activa sujeto-objeto se abre a la misma aparición de fórmulas dialécticas nuevas y continuamente por acción, superposición, reacción, previsión, reconstrucción, etc., posibilita un encuentro nuevo (pág. 23).

Este "encuentro nuevo" se dará ya en la poesía dialéctica. Así pues, si la poesía dialéctica es la "poesía del futuro", la poesía narrativa es la vanguardia más avanzada, la vanguardia más verdadera que limita con esa poesía dialéctica.

A definir los rasgos que condicionan la aparición de dicha poesía dialéctica se dedicará Claraboya en el último apartado de este capítulo: "Posibilidades de una poesía dialéctica". Para el desarrollo de este apartado,

así como para la sustentación teórica de las críticas y análisis anteriores, Claraboya se basa en el libro *La dialéctica de lo concreto*¹⁰⁴, del filósofo checo Karel Kosic. El libro de Kosic, y correlativamente la lectura de él que hace Claraboya, se situaba dentro de la revisión del estalinismo que llevó a cabo una gran parte de los filósofos marxistas y de los intelectuales mundiales a la muerte del político ruso en 1953. Tal como señalaba Herbert Marcuse¹⁰⁵, en un estudio suyo de 1955, el estalinismo había eliminado la función de la dialéctica, que aseguraba la dinamización y el reajuste automático de la relación sujeto (estado)-realidad en el marxismo soviético, con lo que la aplicación estalinista del marxismo había quedado como un sistema universal fijo, en lugar de una forma de pensamiento crítico, desvinculado completamente de la práctica real. De esta manera, los intelectuales progresistas en la segunda mitad de los años sesenta se preguntaban si la ideología marxista no habría sido ya superada o si lo que necesitaba era una revisión y recuperación de sus fundamentos históricos para conseguir una aplicación práctica en la sociedad del momento¹⁰⁶; todo ello traería como consecuencia el nacimiento del movimiento intelectual de la "nueva izquierda"¹⁰⁷ en torno a las diversas revueltas mundiales del año 1968.

Dentro de esta línea de pensamiento revisionista del socialismo, Kosic, y Claraboya siguiendo sus pasos,

atacaba directamente la doctrina de Plejanov, base intelectual del estalinismo, por su negación de la dialéctica en favor de un idealismo materialista:

Y aquí es donde radica la equivocación de Plejanov y a la par las ramificaciones innumerables del idealismo. Se ha escindido totalidad concreta y realidad social. Se ha hecho una separación mortífera entre psicología (...) y las condiciones económicas. La praxis humana objetiva no es reductible ni a lo psíquico ni al espíritu de la época (pág. 30).

Para Kosic, igual que para Claraboya, tal como lo había expuesto en el editorial del n° 5, la realidad no está constituida por una realidad subjetiva y una realidad objetiva, sino que nace de la adecuación y relación inseparable entre conciencia personal y el espíritu de la sociedad en un momento de su evolución:

Toda realidad se define por la red dialéctica entre las distintas zonas en las que se mueve. No puede hablarse de realidad subjetiva y realidad objetiva. No puede hablarse de mundo de la imaginación o de mundo y campo de lo económico sin más. Este análisis maniqueo mata el ser mismo de la realidad (pág. 22).

Si la realidad surge de la relación entre conciencia personal y espíritu social de época, no puede pensarse que la conciencia subjetiva adecúa la realidad a la visión del sujeto, como pensaba el idealismo tradicional, ni que la conciencia personal está determinada por los condicionantes objetivos y económicos, como arguye el idealismo materialista. De esta manera, concebida de tal modo la realidad, las creaciones artísticas no resultan

de un orden distinto de las realidades económicas: "La poesía no es una realidad de orden inferior al de la economía; es también una realidad humana, aunque de otro género y de forma diversa, con una misión y un significado distintos" (pág. 26). Y la poesía, como realidad humana, supone la unión de sujeto y objeto, puesto que "la esencia del hombre es la unidad de la subjetividad y la objetividad" (pág. 28). Ahora bien, si la poesía, como forma de la realidad, supone la unión de conciencia subjetiva y de espíritu de una sociedad en un determinado momento, esta relación no puede retrotraerse a momentos históricos considerados de modo idealizado, por lo que, como ya se vio anteriormente, la poesía histórica tal como la realizan los poetas neodecadentes supone una falsificación:

Los jóvenes poetas españoles neorrománticos, en lo que haya de neorromanticismo en su actividad, encuentran aquí determinada su falsedad histórica. Cualquier forma de nostalgia es, en fin de cuentas, una forma de alienación. Añoran otros mundos y levantan fetiches. No lo toman como creación activa sujeto-objeto. Y ahí está una de las diferencias entre los poemas históricos de Cernuda y los de los jóvenes (pág. 28).

He señalado, siguiendo el pensamiento de Kosic y Claraboya, que el poema, como unión activa entre sujeto y objeto, es una forma de realidad que no resulta inferior a otras formas reales, como la economía, por ejemplo. Pero, en cuanto el poema es expresión de esa unión activa entre sujeto-objeto es expresión de la realidad, pero de

una realidad que se crea en el poema mismo mediante esa unión activa y, por lo tanto, de una realidad que sólo tiene existencia en el núcleo de esa unión que es el poema. De esta manera, *Claraboya* extrae los tres primeros fundamentos para la construcción del poema dialéctico, que nacen en un nivel de relación con la realidad:

- a/ será expresión de la realidad;
- b/ creará la realidad;
- c/ esa realidad no está fuera ni antes del poema, sino que existe en el poema (pág. 29).

Ahora bien, si se quedara aquí la poesía dialéctica posiblemente no se distanciaria mucho, en sus manifestaciones, de la poesía social tal como se entendió en la primera generación de posguerra. Aquella fracasó en su estatismo, en su concepción de que la relación del sujeto con las circunstancias históricas era unívoca, falta de una dinamicidad dialéctica, que era negada al captar sólo fragmentariamente la realidad:

Los poetas llamados sociales en España olvidaron este carácter dialéctico y convirtieron sus poemas (...) en condiciones deformadas, que entendían la relación "arte-circunstancias históricas" como una relación mecánica y externa (pág. 29).

Precisamente es esta "relación mecánica y externa" de la poesía social la que ha de ser superada a partir de su sustitución por una "relación dialéctica sujeto-objeto", que proporcionará una captación totalizadora de la realidad en el poema: "La poesía social debe ser superada

precisamente por su carácter no-social, porque excluye la relación dialéctica sujeto-objeto, creador-situación concreta en su totalidad" (pág. 30). Al igual que la poesía neodecadente, la poesía social fracasaba en su captación fragmentaria de la realidad, en su expresión unidimensional, al no comprender que la obra de arte es

una estructura compleja, un todo estructurado en el que se vinculan en unidad dialéctica elementos de distinta naturaleza: ideológicos, temáticos, de composición, de lenguaje. La verdad de la obra (...) no radica en la situación del momento, en el condicionamiento social, ni en la reducción horizontal a la situación dada, sino en la realidad histórico-social como unidad de génesis y de repetición, en el desarrollo y la realización de la relación sujeto y objeto como carácter específico de la existencia humana (pág. 30-31).

Y de estas palabras, deduce Claraboya una segunda serie de caracteres, en un nivel secundario, para la poesía dialéctica:

a/ La raíz de un poema estará en la realidad histórico-social.

b/ Será una unidad tanto en su nacimiento como después en su repetición.

c/ Expresará esa unidad el desarrollo y realización de la relación sujeto-objeto.

d/ Tendrá carácter específico dentro de la existencia humana (pág. 31).

En realidad, estos cuatro nuevos caracteres no vienen sino a incidir en los señalados anteriormente: el poema es una realidad autónoma y, como tal, tendrá una existencia independiente y plena. Al mismo tiempo, vienen a subrayar la vinculación del poema, como unión activa entre sujeto y objeto, con la realidad histórico-social

circundante, que no es estática, sino cambiante, por lo que el poema habrá de expresar esa relación de modo dialéctico.

Si la realidad histórico-social es cambiante, y no estática o fija, evidentemente la relación del sujeto con esa realidad deberá evolucionar al tiempo que los acontecimientos histórico-sociales cambian y el poema, realidad autónoma creada por la unión de conciencia personal y momento en la evolución de una sociedad, deberá expresar este cambio, esta nueva relación. Así, *Claraboya*, siguiendo las ideas de Karel Kosic, concluye:

La realidad es más alta que la situación dada y sus formas históricas de existencia. Esto significa que la realidad no es un caos de acontecimientos y de situaciones fijas, sino la unidad de los acontecimientos y los sujetos de los mismos, la unidad de las situaciones y de la creación de estas situaciones; por tanto, es capacidad práctico-espiritual de trascender la situación... Esta capacidad no significa salirse de la historia, sino que es expresión de la especificidad del hombre como ser capaz de acción y de historia (pág. 32).

Y de ahí *Claraboya* deriva la última serie de caracteres para la construcción de una poesía dialéctica:

El poema, entonces será:
a/ No un caos de acontecimientos.
b/ No un caos de situaciones fijas.
c/ Será unidad de acontecimientos-sujetos.
d/ Será unidad de las situaciones-creación de las situaciones (pág. 32).

Con los dos primeros caracteres, *Claraboya* trataba de negar las realizaciones del realismo socialista, como manifestación artística derivada del estalinismo, por su

calidad de representaciones falsas de la realidad, tanto en su repetición de tópicos ("caos de situaciones fijas") como en su retrato directo de la realidad sin la intervención del sujeto ("caos de acontecimientos"). Con los dos últimos rasgos, la revista leonesa fundaba los principios de un arte realista y dialéctico.

Así pues, a la revisión de la política estalinista que se lleva a cabo por la intelectualidad marxista o filo-marxista a la muerte del político soviético, le sigue una revisión de las realizaciones artísticas surgidas al hilo de aquella política, el realismo socialista, y, al mismo tiempo que se plantea una vuelta a las raíces marxistas sustituyendo la lógica formal estalinista por una dialéctica de raíz más puaramente marxista, en arte se plantea la sustitución del realismo socialista, que había caído dentro de un idealismo falsificador de la realidad, por un realismo dialéctico, que supone la ruptura con el idealismo materialista. Dentro de esta revisión y en consonancia con algunas de las corrientes intelectuales europeas del momento, *Claraboya*¹⁰⁸ desarrolla de un modo particular esta polémica y expone a los poetas españoles los nuevos caminos estéticos del realismo dialéctico. Si el empeño de todo arte realista es el de ver las cosas tal como son¹⁰⁹, es evidente que para *Claraboya*, y para muchos de los jóvenes artistas mundiales, había llegado un momento en el que el realismo socialista, en su estatismo, ya no

veía las cosas como eran, sino que las idealizaba y, por lo tanto, las deformaba. De ahí, el realismo dialéctico se planteaba, por así decirlo, como "una forma de realismo más real" que, al mismo tiempo, se aseguraba un método procesual de ajuste continuo a la realidad.

Sin embargo, tal como ha señalado Víctor García de la Concha, "a pesar del confesado propósito dialéctico, el resultado es un realismo a palo seco"¹¹⁰. Tras el *corpus* teórico, la antología poética de los miembros redactores de *Claraboya* apenas deja entrever una superación del tono poético narrativo alcanzado por ellos mismos en la última etapa de la revista o por poetas como José Elías, Vázquez Montalbán o Félix Grande. Es cierto, como también ha señalado García de la Concha¹¹¹, que algunos de los poemas reunidos en esta antología convergen hacia estilos y formas recogidos en *Nueve novísimos*. E incluso, parece ser que alguno de los poetas de *Claraboya* estuvo a punto de ser incluido en la antología de Castellet, según puede deducirse de las siguientes palabras de José Antonio Llamas: "porque yo tengo testimonios aquí de que hubo un momento en que nosotros pudimos figurar en la antología de los *novísimos*, e incluso hubo unos contactos a través de Barcelona"¹¹².

Muchos de los aspectos más superficiales de la poesía antologada por José M^a. Castellet en 1970 se repiten en algunos de los poemas en este período de

Claraboya: la continua referencia a los *mass-media*; la recreación de una sensibilidad *camp*; la inserción de discursos referidos sin ningún tipo de tránsito, y en algunos casos de *collage*, que dan un tono sincopado y fragmentario al texto; la libertad de puntuación, que en muchos casos lleva a eliminar los signos gráficos; la utilización de referentes culturales. Bien es cierto, que la mayor parte de estos rasgos característicos se impregnan con una fuerte dosis de ironía manifiesta, con un tono coloquial y narrativo y una gran atención a los elementos cotidianos, que vienen a distanciar estos poemas de *Claraboya* de algunas de las manifestaciones más representadas en *Nueve novísimos*, aunque no, por ejemplo, de la poesía de Vázquez Montalbán.

Aunque la formación de los poetas de la generación del 68 sigue siendo fundamentalmente literaria, pese a la opinión que sostenía Castellet en *Nueve novísimos*¹¹³, es cierto que la presencia y generalización de los medios de comunicación de masas resulta cualitativamente importante si se tiene en cuenta el papel que desempeñó en las generaciones precedentes, aunque no hay que olvidar tampoco la importancia que tuvo el inicio del cine, por ejemplo, en la generación del 27. A fines de la década del sesenta y comienzos de los setenta, la referencia a productos de los *mass-media* es continua en los poetas e indica en muchos una influencia superficial, un rasgo de "modernidad" al que, en distinto grado, diversos autores

rinden tributo. *Claraboya*, en los poemas recogidos en su antología, cae dentro de esta moda efímera que caracterizó formalmente a algunos de los novísimos, en especial a Vázquez Montalbán. Así, por ejemplo, Agustín Delgado escribe su poema "Anuncio para un film" y Angel Fierro "Strangers in the night", sobre la canción de Frank Sinatra. Es cierto que la utilización de los productos de los *mass-media* en estos casos resulta más superficial, por ejemplo, que en los poemas de Vázquez Montalbán, pero también es verdad que en el citado poema de Fierro, al igual que en los del novísimo, se intenta una adecuación del producto de masas a una situación íntima y su inserción en un entorno social, como en poemas como "Conchita Piquer", aunque en grado distinto. Por otra parte, el tono nostálgico que existe en los poemas novísimos que utilizan esta técnica ha sido sustituido en *Claraboya* por un tono radicalmente irónico y crítico:

Y sólo apenas
han quedado unos pocos que en la noche
nada les es extraño porque viven
siempre y sencillamente acompañados (pág. 104).

La sensibilidad "camp", considerada, como la define Susan Sontag¹¹⁴, como una forma de artificiosidad y teatralidad y como un conjunto de referencias a una época histórica que, muchas veces, se corresponde con el *art nouveau*, se relaciona de modo íntimo con la utilización de productos *masificados* en cuanto a la sustitución del

referente real por un referente de distinto grado, tal vez cultural. La sensibilidad *camp* en los novísimos, tal como la interpretaba Castellet, intentaba la recreación de "un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas"¹¹⁵, recreación de modo nostálgico, que añoraba, consciente de su imposibilidad, la reproducción de aquel mundo en el presente, tal como hacía Pedro Gimferrer en "Cascabeles". Esta utilización de la sensibilidad *camp* en *Claraboya*, y, sobre todo en los poemas de Agustín Delgado, pierde todo tono nostálgico y se carga de corrosiva ironía, para, en poemas como "Aquellos papás sí que tenían guasa" o "El tiro de pichón", hacerse crónica desgarrada, como en la poesía de Jaime Gil de Biedma¹¹⁶, de la decadencia de la burguesía. Así, lo *camp* adquiere en la poesía de Agustín Delgado un tono de denuncia, de protesta social acorde con su poesía, distinto del tono nostálgico que le dan algunos de los novísimos.

En la última etapa de la revista, los poetas de *Claraboya* habían intentado dar a sus poemas una mayor amplitud de visión insertando diversas perspectivas de modo fragmentario, que, al mismo tiempo que les permitía mantener el hilo narrativo del poema, les daba la posibilidad de crear un texto polifónico y superar, de algún modo, el más ralo realismo. Es, sin lugar a dudas, Agustín Delgado quien, en los poemas recogidos en la antología, lleva hasta los extremos este fragmentarismo,

que Castellet relacionará en los novísimos con el "cogito interruptus"¹¹⁷. Ese pensamiento interrumpido, fragmentario, se manifiesta en los poemas mediante una yuxtaposición, sin ningún tipo de tránsito, a la que también contribuye la ausencia casi total de puntuación en los textos de Delgado, Fierro y Díez, que, rompiendo el tono lógico del discurso, une fragmentos distintos, atribuidos a distintas voces y realizados en diferentes espacios y tiempos. En el poema confluyen, de esta manera, varios personajes que hablan en distintos tiempos y, muchas veces, desde distintos espacios, pero a los que une un hilo narrativo que el poeta trata de mantener. Es el caso, por ejemplo, de poemas como "Aquellos papás sí que tenían guasa", "Salamanca", "El tiro de pichón", de Agustín Delgado, o, en menor grado, "Nota de sociedad", "Los sabios, no veas", de Luis Mateo Díez.

Junto a esta técnica, debe considerarse la inserción de discursos referidos de carácter cultural en el texto poético, una técnica muy próxima al *collage*, que aparece en "Bécquer, ¿es usted?" o "Lama Sabactani", de Agustín Delgado. También próxima a esta técnica, en cuanto que supone un homenaje a través del referente cultural, puede señalarse la técnica del poema-homenaje, en el que a, través de una serie de referentes culturales e históricos, se intenta recrear el ambiente en el que vivió un determinado personaje o su pensamiento. Es el caso de poemas como "Un Martini recordando a Brecht" o

"Alberti y nosotros", de Angel Fierro, "Homenaje a Vladimir Holan en la persona de los poetas desesperados" o "La solidaridad de los poetas es maravillosa. Hasta los gobiernos la utilizan", donde Agustín Delgado recrea los primeros versos del poema "Angina de pecho", de Nazim Hikmet:

El poeta Nazim
muere esta tarde ahí a la vuelta de la esquina
y su corazón
está cayendo en Praga
y ya no puede
soñar con una casa en Estambul (pág. 78).

Pero, si estos rasgos podrían vincular la poesía de Claraboya con alguna de las tendencias representadas en *Nueve novísimos*, muchas de las características que habían diferenciado a los autores leoneses se siguen manteniendo en este período. La lengua coloquial continúa utilizándose como un modo de construcción poética, que marca, como se vio, con diversos rasgos la poesía del grupo leonés y que lo vincula con la generación del medio siglo: egocentrismo, utilización de deícticos, referencia a un interlocutor, referencia a espacios y tiempos compartidos con dicho interlocutor, etc. La referencia al ámbito cotidiano es algo que se acentúa en estos poemas de Claraboya haciéndose rasgo común. Sin embargo, la cotidianidad sufre distinto tratamiento en cada uno de los poetas leoneses y, muchas veces, distintos tratamientos dentro del mismo poeta. En algunos casos la referencia al mundo cotidiano trata de hacerse de un modo

radicalmente objetivo, con un tono aparentemente neutro que deja entrever una aguda ironía, al insertarse en el texto poético, como en "Situación para la hora de acostarse", de Agustín Delgado:

Me duele la cabeza
dato número uno
fumo un cigarrillo
dato número dos
tengo mucho sueño (pág. 62).

O en "Despertar", también de Agustín Delgado:

Antes de que amanezca
doy vueltas en la cama.
No hago más que dar vueltas.
Me estoy volviendo
cada día más silencioso (pág. 64).

En algunos casos este, cotidianismo pretendidamente objetivo se carga de ironía y muestra un cierto grado de protesta, como en "Miopes" o "Cuando amanece", de Luis Mateo Díez:

Cuando amanece
y la lumbré del almuerzo
calienta el pan
hay que mirar por la ventana
y liar un cigarro
y ver las nubes
y callar seriamente
todos los secretos
los pequeños secretos
que están hundidos en la maleza (pág. 98).

La poesía de Angel Fierro también ofrece ejemplos de un cotidianismo objetivo, en el que se describen de modo plano las acciones puntuales del personaje poético, como

en "Vigilia", "Mientras anochece" o "Cuando rendido y agotado en la noche":

Cuando rendido y agotado en la noche
he cuadrado los apuntes contables dejo las
estadísticas
los estudios los índices de rendimiento apago
el alto fluorescente encierro toda
la desidia del día en el cajón, la cierta
delicia de un vino o una mujer
saber que esta noche te tendré a mi lado (pág.
106).

Pero, en los mejores poemas de Fierro, esta vivencia cotidiana se eleva a un valor simbólico y absoluto, y trasciende la mera significación real; es el caso de "La niña", "El pantano", "Un Martini recordadndo a Brecht", "Estas islas de sombra" o "Turó Park", sin duda uno de los mejores poemas de *Claraboya*, donde el parque acaba adquiriendo una significación trascendente, más allá de lo real:

Y cuando
calla y me mira interrumpido
de su universo por mi vista grave
no le contesto sobre el mundo mío.
Es hermoso que ignore
hoy, para gloria suya, el vivir que los hombres
vamos urdiendo alrededor del parque,
el doble filo de la tarde, el negro
veneno que arde en las rosas del deseo (pág.
110-111).

Es en la poesía de Fierro, tan adepta a la temática familiar, donde mejores resultados consigue esta elevación de la realidad cotidiana a un plano de significaciones simbólicas. Aunque también puede encontrarse en "El tiro de pichón", de Agustín Delgado,

donde el campo de tiro se convierte en una alegoría de la vida burguesa, o en "El tren", uno de los pocos poemas que José Antonio Llamas añade a su selección de *Baladas para una guerra fría*.

El tono narrativo es una de las constantes que se mantienen en el estilo poético de *Claraboya*, junto con la utilización poética de la lengua coloquial o la referencia a la realidad cotidiana. El narrativismo viene señalado porque el poema narra una historia y mantiene el hilo narrativo a lo largo de todo el texto. Sin embargo, la narración ahora resulta más fragmentaria, sobre todo en los poemas de Agustín Delgado, aunque la continua repetición de elementos locativos y temporales, así como la reiterada utilización de enlaces lógicos aseguran el hilo narrativo. En algunos casos, como en "Aquellos papás sí que tenían guasa", para reforzar el mantenimiento del hilo narrativo a lo largo de todo el poema, se repite una serie de frases a lo largo de todo el texto acentuando su unidad y su continuidad.

He señaladoo varias veces la importancia que cobra la ironía en los poemas que *Claraboya* recoge en esta antología, sobre todo en los textos de Agustín Delgado y de Luis Mateo Díez. En la mayoría de los casos, los elementos irónicos juegan a favor de una desgarrada crítica, de una continua protesta social, que, de una manera o de otra, aflora en los cuatro poetas. Ya he apuntado como esta protesta social se manifiesta en la

poesía de Delgado. Luis Mateo Díez, por su parte, descubre en breves poemas, cuyo final, como en los incluidos en la última etapa de la revista, marca una distancia con el cuerpo del poema y desvela de modo irónico su verdadero significado, una agria crítica social, como en "Miopes":

La única razón de que nos brillen los ojos
es porque llevamos lentillas
y somos miopes.

Otras veces, también, cosas del vino.

No vemos cuatro cuartos
y así andamos:
siempre mirando
lo poco que nos dejan ver (pág. 93).

Ya señalé, al comentar *Baladas para una guerra fría*, cómo se manifestaba esta protesta social en la poesía de José Antonio Llamas, que ahora encuentra en "Poco pan" un magnífico ejemplo:

Este poco de pan
que hay en la mesa para mí no lo quiero
ya, mientras se sigan oyendo los lamentos.

Este poco de agua
voy a dárselo al primero que me rompa el
corazón
con la noticia de que cesaron los lamentos.

Y este poco de tiempo
que me queda
voy a quemarlo
y voy a unirme definitivamente a los que lloran
(pág. 131-132).

Pero incluso Fierro, con su temática preferente de lo cotidiano y familiar, inserta en sus poemas puntuales

críticas sociales en casi todos sus poemas, que desgarran aún más dentro del ambiente sosegado que recrean sus textos; véanse, por ejemplo, los siguientes versos de "Mientras anochece":

Retuve mentalmente
los sucesos del día, las llamadas
de los amigos, la oficina, el pelo
tierno de ella, y estuve convencido
de que el desprecio amargo
que los de abajo cosechamos cada día
de nuestros opresores, y ni siquiera el miedo
ni la miseria eran la causa
de aquel dolor (pág. 104).

Tampoco es extraño encontrar en los poemas que Claraboya reúne en esta antología la recreación de fórmulas de la canción tradicional, como la reiteración, en un sentido irónico y crítico, semejante al que los poetas leoneses habían utilizado en la última etapa de la revista. Así, por ejemplo, Agustín Delgado escribe "Actos":

Ya tiene televisión
y sabe muchos anuncios de memoria.
Su mujer tiene un niño
y sabe muchos anuncios de memoria.
Y serán muy felices.

Ya abrió una cuenta corriente
y sabe muchos ritmos de memoria.
Compró un tocadiscos
y su mujer canta de memoria.
Son muy felices (pág. 65-66).

Y dentro de esta recreación de modos populares que, de un modo doblemente irónico, como ya apunté anteriormente, encierran una crítica social, pueden incluirse poemas

como "Con el tiempo y una caña", de Luis Mateo Díez, y "Es cuestión de saber" de José Antonio Llamas.

En resumen, puede decirse que la poesía de *Claraboya* recogida en la antología de 1971 afirma un nuevo paso en la evolución del grupo leonés, paso que se da con una renovación más rotunda y una madurez poética mayor en Agustín Delgado y en Angel Fierro. Por otra parte, si puede señalarse en algunos aspectos una aproximación de la poesía de *Claraboya* a algunas técnicas características, pero no exclusivas, de la poesía que Castellet recogerá en *Nueve novísimos*, también puede apuntarse un especial tratamiento de estos recursos técnicos, con una voluntad más claramente irónica y crítica, que distancia al grupo de poetas leoneses de los autores recogidos en la obra del antólogo catalán, aunque muchos de sus poemas se encuentren próximos, por ejemplo, a los de Vázquez Montalbán. Pese a incorporar una serie de técnicas "novedosas", el grupo leonés confirma aquellos rasgos apenas apuntados o parcialmente desarrollados en su poesía precedente, que le otorgan un tono y una voz especial a su obra dentro de la joven poesía española, al mismo tiempo que, en muchos casos, les sirve de enlace con la generación anterior, muchos de cuyos rasgos característicos los llevan hasta el extremo: la utilización poética de la lengua coloquial; el narrativismo poético; la referencia a elementos

cotidianos; la protesta o denuncia social; la ironía; etc.

En diciembre de 1975 se publicaba la primera edición de *Parnasillo provincial de poetas apócrifos que recopilan y dan a la imprenta los también poetas provinciales Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino*¹¹⁸, en donde, como el largo título muestra, han desaparecido ya dos de los redactores de *Claraboya*, Angel Fierro y José Antonio Llamas, residentes en Barcelona. En esta ocasión, a Agustín Delgado y a Luis Mateo Díez les acompaña el poeta y novelista de origen gallego José M^a. Merino. La misma voluntad polémica que inspiraba la teorización que precedía a la antología de 1971 motiva la aparición de este *Parnasillo provincial...*, estableciéndose ahora tanto desde un nivel teórico, como desde un nivel poético. Es importante señalar que, frente a *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, el *Parnasillo provincial...* se sitúa en un plano distinto de lectura-escritura, el plano de la ironía, que condicionará la apreciación de la antología. Precedida de una "Prólogo-exordio por Antimio Rabanal Regalado" y cerrada por un "Epílogo didascálico por Solutor García de Polvazares", la antología de poetas provinciales pretende presentarse , como muchas de las antologías poéticas publicadas en España por aquellos años, arropada por un *corpus* teórico. Frente a la antologís de 1971 y a la labor realizada por *Claraboya* como revista, el

Parnasillo... es, evidentemente, una obra menor, y así habrá que considerarla, sin que por ello su crítica y sus planteamientos estéticos desmerezcan a la atención del estudioso.

Desde su extenso título, la antología se sitúa ya en un plano irónico de lectura-escritura, diferente al utilizado en 1971, que, por lo general, lleva a cabo, en los poemas recogidos, una objetivación de los rasgos poéticos que se pretenden negar, una reconstrucción arquetípica de éstos y una reproducción hiperbólica de tales rasgos, logrando de esa manera su negación absoluta. De esta manera, la antología, dejando aparte por el momento el prólogo, se convierte en un manifiesto poético pero no de la poesía aparentemente representada en ella, sino de su modelo contrario. La ironía logra así sus dos propósitos fundamentales: por una parte, negar algo; por otra, afirmar con mayor rotundidad su contrario. Pero la ironía utilizada en la elaboración de la antología tiene también una lectura positiva: la de recuperar un tipo de poesía que "hasta puede divertir, al menos en alguna de esas tardes esquinadas en que ni estamos para nadie ni a nosotros mismos nos aguantamos" ("Prólogo a la segunda edición"; sin página). Puesto que, como afirma Antimio Rabanal Regalado, "no hay mejor poesía que la que nace de la facundia y el temple libertario, aunque se le vea el pelo de la dehesa" (pág. 13-14).

El "Prólogo-exordio por Antimio Rabanal Regalado" revela, desde su lectura irónica, una estructura de manifiesto, como he estudiado en otra parte¹¹⁹, semejante, aunque más esquemática, a la desarrollada en el *corpus* teórico de la antología de 1971. Como en aquella antología, este prólogo presenta al nuevo grupo como esclarecedor de la situación poética en medio de la "ceremonia de la confusión" que, al igual que en 1971, ahora se denuncia:

Caro lector: dicen quienes andan en lides de jardinería lírica que la hora presente se muestra difusa, que los afanes poéticos están cuarteados, que asistimos al desinflado corolario de un crepúsculo tristón, como si el arma de los vates se arrugase en aburrido vencimiento (pág. 11).

¿Quiénes van a ser, para los autores del *Parnasillo...*, los culpables de que "la hora presente se muestre difusa"? Como en la antología de 1971, las tintas se cargan contra la tendencia esteticista, representada en el grupo antologado en *Nueve novísimos*, que queda claramente identificado en las siguientes palabras:

Los brillos de un parnaso sofisticado y purpurino, de los de andar por las nubes a cazar mariposas, tras las frívolas idolatrías ante mendaces y acarameladas cornucopias, el personal está cansado de estos cargantes equilibrios de autocontemplación y la poesía, preñada por esas artes y artificios, parece moza cuarentona sin beneficio ni futuro (pág. 11).

Y, por si fuera poco, el ataque queda claramente objetivado en la antología de José M^a. Castellet, a la que el prologuista se refiere del siguiente modo:

Acaso, y es un decir, el mero capricho de algunos efebos y ninfas auspiciados por algún profeta eunuco, destilados en las refinerías del tedio y el cultismo metropolitano, tocados en su nenúfar cardíaco por el evanescente canto de las sirenas (pág. 11).

Y al grupo representado en aquella antología se les acusa, como en el mejor manifiesto teórico, de "pretendidos renovadores de la lírica" (pág. 12).

Una vez negada la tendencia representada por *Nueve novísimos*, el prologuista del *Parnasillo*... lanzará a los poetas recogidos en la antología como los verdaderamente renovadores de la lírica del momento, renovadores que nacen "de una labor maldita y marginada" (pág. 12). Frente a los poetas recogidos en la antología de Castellet, que se consideraban "poetas del Mester de Clerecía"¹²⁰, el prologuista del *Parnasillo*... destaca el carácter juglaresco de los autores recogidos allí: "andan aún, y dicen que por muchos años, al sesgo de las juglarías" (pág. 13). Como tales poetas de juglaría, los poetas del *Parnasillo*... se caracterizarán por un tono lejano de la poesía culta:

Suele ser el suyo un quehacer tribulatorio y orillado o cachondo y venal que renegó de la cultura coronada y se fue por sus propias alcantarillas a la sombra sentenciosa de alguna chopera (pág. 13).

Pero si la crítica irónica del prólogo, siguiendo la estructura del manifiesto poético, está dirigida directa y exclusivamente contra el grupo novísimo, los poemas recogidos en la antología atacan e ironizan diversas facetas de la realidad poética española mediante un juego doble que, desde el título, se extiende a todo el texto y que preside toda la antología: por un lado, la consideración bajo la denominación de "parnasillo provincial" de aquellas manifestaciones poéticas nacionales, identificando, en una lectura irónica, la poesía española del momento con una poesía provincial; por otro lado, en una interpretación más recta del sentido, la incorporación de arquetipos poéticos provinciales. Tanto en un sentido como en el otro el panorama poético español queda degradado. Por otra parte, ya he señalado la importancia que tiene para la ironía la construcción de arquetipos poéticos en los que se hiperbolizan ciertos rasgos para mostrarlos como ridículos.

En un primer nivel, la ironía de la antología se reflejará no sólo en las biografías apócrifas de los poetas seleccionados sino también en su caracterización onomástica. Así, puede encontrarse, por ejemplo, al sacerdote poeta llamado Lupicinio Carranza Dubondieu; al poeta segundón en los premios literarios que se ha lanzado a la conquista del mundo cultural madrileño, en Secundino de Sagüera; al poeta transvestido y trasladado

a París en Gabino Gutiérrez Perandones; etc. La caracterización onomástica también está cargada de humor; y así pueden encontrarse nombres como Fidel Zancón, Pedro Somata Valjunco, Marciano de Papalaguinda, Juan García Zotes, etc. O nombres como Victorino Crema, que remite directamente a Victoriano Crémer, poeta al que, como señalé, no tenían mucha simpatía los editores de *Claraboya*.

En un segundo nivel, en un nivel estético, menos anecdótico, la crítica contra la poesía novísima se llevará a cabo en la antología de dos formas distintas, como he señalado en otra parte: por un lado, criticándola directamente en poemas como los de Fidel Zancón o Pedro Somata Valjunco; por otro, ironizando sus modos mediante la hipérbola y haciéndolos aparecer ridículos, como en los poemas de Desiderio Carretero Osorio. Pero no sólo, aunque sí principalmente, esteticismo novísimo es criticado. También se critica la poesía de tono neorrealista a través del poema "Balada del Honorino alias el Flete", de Marciano de Papalaguinda, en el que se ve "un aroma neorrealista de barrio y taba, de borisa y pelis":

Nacido de Bernarda y de Honorino el Roto
un trece de septiembre del cuarenta y uno
año de rentas bajas estraperlo y ayuno
en la histórica villa del Benesga y el chopo

Su casa era un fermento de rancias
vaharadas
allá en el mismo centro del barrio lodazal
y tuvo en su mirada una luz animal

en cuanto recorrió las calles asfaltadas (pág. 42).

O el decadentismo modernista en los poemas de Julio Rodríguez Martínez, "un dandy [que] ejercitó un esteticismo vital con estudiado aparato de guardarropía" (pág. 69); véase el final de su poema "Belle époque":

Música tierna, ya no te escucho,
historia cutre de cafetucho,
época muerta que no se fue.

Sosa elegancia, las damas suaves,
tontos saraos, tontos cantares,
España eterna, ya no volver (pág. 71).

El gusto por el soneto durante la primera posguerra queda ironizado en Albino Solesmes, de quien se reproduce el soneto que hace el número 200.084:

Del proceloso huerto de mi recato
donde el verso cultivo amorosamente
entresaco este soneto impenitente
que suma el doscientos mil ocheta y cuatro
(pág. 38).

Los ejemplos podrían multiplicarse, para mostrar cómo la crítica irónica del *Parnasillo*... se extiende a toda la poesía de posguerra, a todas aquellas estéticas con alguna vitalidad, con alguna práctica en el primer lustro de los años setenta. La ironía en esta antología se eleva a categoría definitiva, e impregna todas las creaciones y todas las biografías de los poetas apócrifos recogidos en ella.

Pero la ironía y el humor no se detienen en este plano de referencia externa a una realidad cultural (el

panorama poético español), con lo que la obra quedaría, como muchas de las críticas poéticas de Quevedo a Góngora, en un humor para iniciados, sino que trasciende esta referencia externa para interiorizar su desarrollo en un plano de exposición temática y en un plano meramente formal. Así, como ejemplo del desarrollo de un tema humorístico pueden verse las "Filosóficas del excusado", escritas en el "Bar de Astorga. W.C. de Caballeros":

Aquí donde nos sentamos
para aliviar la dolencia
de nuestra innata indigencia
somos siempre más humanos.

Un mismo afán nos iguala
y un esfuerzo lastimero
nos hermana en el trasero
para tan secreta gala.

No es vana filosofía
conocer que esta humildad
hace que la Humanidad
sea igual una vez al día.

Pero se sabe con pena
que sólo es vana ilusión
esta igualdad de función
tras tirar de la cadena (pág. 54).

En un plano meramente formal, la ironía y el humor se manifiestan en estos poemas de dos modos, principalmente: mediante el juego fónico con las rimas, que llega a su máxima expresión en los "Divertimentos" de Fidel Zancón:

Haciendo la profecía
de la lírica futú
vino el antólogo y dí

y nunca jamás se sú

Evocando a Humphrey Bó
y ciscando en la cultú
será poeta de pró
cualquier cipote cazú

Viva lengua de estropá
en revival surrealí
y véndase la castá
como bombones de lí (pág. 20).

En otras ocasiones, el humor se logra mediante la utilización de un léxico no ya coloquial, sino abiertamente vulgar, como en "Tristia", de Juan García Zotes:

Mi vida ha sido atajo de desdichas
y mi dolor anega el vasto mar.
Cicerón, Cicerón, si te encontrara
tú si que ibas a ver lo que es hostiar (pág. 46).

O de un léxico castizo, como en "Manola de Vallecas", de Edelmiro Capitol:

Manola de Vallecas dio cate a un pibe
curda
y el panoli bocón no guipó al guindi gris.
Naturaca el chalao recibió su mancuerna:
cien papiros verdosos tuvo que remitir (pág. 74).

En definitiva, el humor y la ironía empapan todos los niveles en el *Parnasillo provincial*... en un claro desaliento, en un rechazo de las formas poéticas convencionales ante el fracaso que supuso el intento de polemizar con la tendencia novísima y de hacerse un sitio dentro de la poesía joven con la antología y el cuerpo teórico publicados en 1971. Al contemplar el éxito

inmediato que había tenido una tendencia poética, el "neodecadentismo" representado en *Nueve novísimos*, que los poetas leoneses consideraban falsa y de escaso valor renovador, lanzan una respuesta contra tal estética no ya de modo directo, como hicieran en 1971, sino de modo indirecto, irónico, conscientes de que los poetas de la antología de Castellet cuentan con "la aquiescencia oficial"¹²¹ y de que, en consecuencia, su lucha contra el poder literario resultará inútil. El resultado es una obra crítica con el panorama poético español, al mismo tiempo que divertida; una obra, por otra parte, que recupera el humor y la ironía para la poesía y su aplicación en las polémicas poéticas, como habían hecho los grandes maestros del Barroco español.

Notas al texto

1 Vid. "Charla-coloquio que sobre el tema Revistas literarias leonesas (*Espadaña* y *Claraboya*) se desarrolló en el salón de actos de la Casa de León en Madrid a las 8 de la tarde del día 18 de noviembre de 1988"; pág. 13. Agradezco a José Antonio Llamas el haberme facilitado la transcripción de la charla, por cuyas páginas cito. Vid. Hernando, B.M. "Crítica de libros: *Piel de toro*, de Julio Alfredo Egea" en *Claraboya*, nº 10 (1965); pág. 32. Allí el propio autor alude a su labor de Profesor de Literatura Elemental.

2 Delgado, Agustín; Díez, Luis Mateo; Fierro, Angel; Llamas, José Antonio. *Equipo Claraboya* (Teoría y poemas). El Bardo. Barcelona, 1971; Pág. 43.

3 "Charla-coloquio ..."; pág. 15-16.

4 *Claraboya*, nº 18 (noviembre-diciembre 1967); pág. 10. A partir de aquí, todas las referencias a *Claraboya* se harán anotando, junto a la cita, el número de la revista a que pertenecen y la página en que van incluidas.

5 Vid. "Charla-coloquio ..."; pág. 12.

6 Según me confirma en carta personal del 1 de noviembre de 1988.

7 Vid. "Charla-coloquio..."; pág. 12 y 14.

8 Santos, Dámaso. "Claraboya después de *Espadaña*" en *La estafeta literaria*, nº 278 (9 de noviembre de 1963); pág. 2.

9 Delgado, A. et al. *Op. cit.*

10 *Parnasillo provincial de poetas apócrifos que recopilan y dan a la imprenta los también poetas provinciales Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino*. Madrid, 1975. Existe una segunda edición, reproducción exacta de la primera, en *Endymion*. Madrid, 1988.

- 11 Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 272.
- 12 "Charla-coloquio ..."; pág. 8.
- 13 Santos, D. *Op. cit.*; pág. 2.
- 14 "Charla-coloquio ..."; pág. 13.
- 15 *Ibidem., id.*
- 16 El jurado estuvo compuesto por las siguientes personalidades literarias. Presidente: Antonio G. de Lama. Vocales: Antonio Pereira, Antonio Gamoneda y Eutimio Martino. Secretario: Francisco Roa. Curiosamente, la nota y los poemas del libro premiado aparecen en el número correspondiente a julio-agosto de 1964, lo que implica el considerable retraso con que apareció la sexta entrega de *Claraboya*, que, para incluir el fallo y los poemas, no podría haber salido a la calle antes de la segunda quincena de octubre.
- 17 Lama, Antonio G. de. "La poesía actual" en *Espadaña. Revista de poesía y crítica*, nº 9; pág. 198. La página corresponde a la edición facsimilar *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*. (Reedición facsímil). Espadaña editorial. León, 1978.
- 18 Lama, Antonio G. de. "Si Garcilaso volviera" en *Cisneros*, nº 6; pág. 122-124. Reproducido en *Espadaña...*; pág. XXXIII-XXXV.
- 19 Crémer, Victoriano. "¡Espadaña a la vista!" en *Espadaña...*; pág. XXIX.
- 20 "La poesía y lo humano" en *Espadaña...*; pág. 621.
- 21 Editorial de la sección "Arte y Letras" en *Cisneros*, nº 5; pág. 96.
- 22 Sobre la poesía social y la sinceridad vid. Luis, Leopoldo de. *Poesía social española contemporánea. (Antología 1939-1968)*. Júcar. Madrid, 1981 (3ª edición); pág. 53-54.
- 23 "Poesía y Palabra" en *Espadaña...*; pág. 741.
- 24 "Objetividad, impersonalidad" en *Ibidem*; pág. 605.
- 25 "Charla-coloquio..."; pág. 11.
- 26 "Nuestro público" en *Espadaña...*; pág. 537.
- 27 Vid. Grande, Félix. *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Taurus. Madrid, 1970; pág. 21-26.

28 Domínguez Rey, Antonio. *Novema versus povema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 132-133.

29 García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*. Monografías de *Los Cuadernos del Norte*. Monografía nº 3. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13-14. Vid. "Charla-Coloquio..."; pág. 10.

30 Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 132.

31 *Ibidem*; pág. 123, nota.

32 *Ibidem*; pág. 123.

33 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 36.

34 "Charla-coloquio..."; pág. 12.

35 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 43.

36 Pese a la crítica a la poesía de Cesare Pavese, muestra del cambio del gusto que habrá de experimentar Claraboya con respecto al poeta italiano es el hecho de que Agustín Delgado titulará la primera parte de su libro *Aurora Boreal*, escrito en 1968-1969, *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, como el conocido poema del turinés.

37 *Ibidem*; pág. 36.

38 Ribes, Francisco (ed.). *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1975 (3ª edic. La primera edición es de Julio de 1963); pág. 87.

39 *Ibidem*; pág. 87.

40 Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 123.

41 Machado, Antonio. "Poética" en *Poesías completas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982 (8ª edic.); pág. 71.

42 *Ibidem*; pág. 71-72.

43 La expresión es de Claudio Rodríguez. Ribes, F. *Op. cit.*; pág. 90.

44 *Ibidem*; pág. 123.

45 Ténganse en cuenta las palabras de Joaquín Marco en Batlló, José. *Antología de la nueva poesía española*. Editorial Lumen. Barcelona, 1977 (3ª edic. La primera edición es de 1968); pág. 331:

Todo el mundo habla de la influencia de Antonio Machado. Creo que ha influido más como prosista que como poeta; es decir, que han influido más sus ideas que sus poemas y especialmente su actitud vital, tan admirable.

Vid. Jiménez, José Olivio. "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 304-305 (1975-1976); pág. 893-898.

46 Según me confirma Agustín Delgado en la carta personal citada.

47 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 43.

48 La influencia del cine de Michelangelo Antonioni tiene otros ecos en la poesía de Agustín Delgado. Una imagen de la película *La noche* se reproduce en el editorial del n° 9:

Así en la película de Antonioni, la mujer de Pontano en el transcurso de su vagar por las calles de Milán se para ante una pared y arranca un trozo de yeso con la mano. Nos damos cuenta que ése es -citando a Moravia- el punto culminante del film, porqu el personaje está entonces oprimido por una angustia sin nobre y sin forma y Antonioni ha sabido encontrar, para expresarla, una imagen perfecta (pág. 6).

Esta imagen servirá de origen al poema "Homenaje a Antonioni" que Agustín Delgado incluyó, asimilando la estética del cineasta italiano, en su libro *Nueve rayas de tiza* (1966) y que a continuación reproduzco:

Al tocar el muro
la muchacha se quedó con la cal en los
dedos.
Cuando una mano roza
y separa la cal
nota que todo irremediablemente caerá.

Pero no se trata
de echar abajo una pátina muerta
por otra viva.
La mano se queda con la cal en los dedos
y palpa. Es suficiente.

También hay a veces
una vía por donde el ferrocarril pasó
que está oxidada y llena de ortigas.
No se trata de cortarlas.
Con mirar
es ya suficiente también.

Ved: los ojos
parecen limpios mientras otros ojos
no nos hacen de espejo.
Pero si la hierba
nos fuerza a la sinceridad de los cuerpos
excitados
de poco sirven
el alba y el alcohol.

Porque una pared, un muro
es algo que se derruye.
Y una vía muerta
algo que me llena el corazón de tristeza.

Delgado, Agustín. *De la diversidad. (Poesía 1965-1980)*.
Hiperión. Madrid, 1983; pág. 68.

49 Dominguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 125.

50 *Ibidem*; pág. 124-125.

51 Delgado, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Editora
Nacional. Madrid, 1975.

52 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en
Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión*.
(*Poesía 1966-1977*). Hiperión. Madrid, 1983; pág. 38-40.

53 Amorós, Amparo. "Luis Cernuda y la poesía española
posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. Entorno a
la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*.
Gredos. Madrid, 1984; pág. 25.

54 *Ibidem*; pág. 23.

55 No olvido poemas como "La muerte de Sócrates", de
Francisco Brines, o "Maquiavelo en San Casciano", de José
Angel Valente, como dos de los muchos ejemplos de poema
histórico, con desarrollo en un monólogo dramático, que
se podrían citar en la generación de los cincuenta, pero
tal tipo de poema aparece en la citada generación
bastante tarde, mediada la década de los sesenta
aproximadamente, y no alcanza el desarrollo ni el número
que logra en la siguiente generación. Vid. *Ibidem*; pág.
28-29.

56 Bousoño, C. *Op. cit.*; pág. 25. Allí escribe el crítico
y poeta:

Si se desea el respeto para la propia
divergencia, hay que empezar por respetar y ser
solidario de la divergencia ajena. Esto explica
quizá el gusto que muchos jóvenes siguen sintiendo
por la poesía de Luis Cernuda, en la que reconocen
una "disidencia" de índole homosexual, aunque ellos

no la compartan. En este poeta admiran, ante todo, si lo interpretamos bien, la denuncia de la hipocresía social, la marginación, la rebeldía frente al Sistema. Si su estética les puede acaso ser ajena, su ética les es profundamente afín.

57 Vid. Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 7-12.

58 Vid. Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 13.

59 Vid. Riera, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50. Anagrama. Barcelona, 1988; pág. 256 y ss.

60 Según me confirma Agustín Delgado en la carta personal citada.

61 "Charla-coloquio..."; pág. 9.

62 AA.VV. *Doce jóvenes poetas españoles*. El Bardo. Barcelona, 1967; pág. 7.

63 Batlló, José. *Op. cit.*; pág. XXX.

64 Vid. "Aquellos papás sí que tenían guasa" o "El tiro de pichón" en Delgado, A. *De la diversidad...*; pág. 107-113 y 114-119.

65 José M^a Castellet en "Mesa redonda: La literatura social" en *Camp de l'arpa*, n^o 1 (mayo de 1972); pág. 14. José Manuel Caballero Bonald en "Encuentros con el 50: La voz poética de una generación. (Mesa redonda)" en *Insula*, n^o 494 (enero 1988); pág. 24.

66 Batlló, J. *Op. cit.*; pág. XV-XVI.

67 "Charla-coloquio..."; pág. 11.

68 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 36.

69 Obsérvese que la crítica es semejante a la que hace Castellet, José M^a. *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Seix Barral. Barcelona, 1973 (6^a ed., la primera es de 1964); pág. 67: "La poesía que se publicó en los primeros años de la posguerra permanecía ajena a las realidades patrias".

70 Algo semejante señala para la poesía en el "bando nacional" durante la guerra civil García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975*. Cátedra. Madrid, 1987; tomo I, pág. 226.

71 Vid. Alonso, Dámaso. "Poesía arraigada y poesía desarraigada" en *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos, Madrid, 1965; pág. 345-358. Vid. Castellet, J. M^a. *Op. cit.*; pág. 87-88.

72 Castellet, J. M^a. *Op. cit.*; pág. 112.

73 No hay que olvidar, tal como declara José Angel Lubina en la presentación del n^o 13, que *Claraboya*, como revista "es el fruto de una amistad nacida de una inquietud colectiva" (pág. 6).

74 Luis Mateo Díez dice en "Charla-coloquio..."; pág. 15: "pero yo pienso que de los cuatro que estábamos en la revista es cierto que el de mayor instinto poético y lírico era sin duda alguna Angel Fierro, que era y sigue siendo un espléndido poeta".

75 Vid. Alonso, D. "Federico García Lorca y la expresión de lo español" en *Op. cit.*; pág. 257-265.

76 José Antonio Llamas dirá a este respecto en "Charla-coloquio...":

Los primeros números de *Claraboya* eran balbuceos, como no podía ser otra cosa. Hacíamos unos poemas muy malos con un entusiasmo muy grande, con una investigación, y entonces unos aprendíamos más deprisa y otros aprendíamos más lento y había gente con un talento natural para la poesía. Creo que, de los cuatro iniciales, el único que tenía un talento explícito era Angel Fierro (pág. 12).

77 Según afirma en carta citada: "Yo, en Madrid a quien sí conocí más fue a José Miguel Ullán, pero por iniciativa y generosidad suyas".

78 García de la Concha, V. "La renovación estética..." en *Op. cit.*; pág. 14.

79 Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 41-42.

80 *Ibidem*; pág. 42-43.

81 Vid. Berrendonner, Alain. *Elementos de pragmática lingüística*. Gedisa, Barcelona, 1987; pág. 143 y ss.

82 Vid. Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 37-38.

83 Vid. Frenk Alatorre, Margit. *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*. El Colegio de México. México, 1971; pág. 71.

84 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 299-300.

85 Vid. Cruz, Sabina de la. "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero" en *Insula*, n° 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 18.

86 Castellet, José M^a. "Introducción" a Vázquez Montalbán, Manuel. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Seix Barral. Barcelona, 1986; pág. 11.

87 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 263 y ss.

88 Precisamente un poema de Agustín Delgado escrito en esta época lleva por título "La cantante vista con objetividad".

89 Berrendonner, A. *Op. cit.*; pág. 163- 165.

90 Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "La polémica de Venecia" en *Insula*, n° 508 (abril 1989); pág. 15-16.

91 Vid. Alvar, Manuel. *Cantares de gesta medievales*. Editorial Porrúa. México, 1986; pág. 69- 120.

92 Gimferrer, Pere. *Poesía (1962-1969)*. Visor. Madrid, 1988; pág. 55.

93 Vid. Spitzer, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna" en *Lingüística e Historia Literaria*. Gredos. Madrid, 1961 (2ª ed.); pág. 247-291.

94 Jiménez, José Olivio. "Un apoética según Pedro Gimferrer: Sobre Arde el mar (1966)" en *Diez años de poesía española 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 368. Vid. Lanz, Juan José. "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer" en *Iberoamericana* (Hamburgo), vol. 14, n° 2/3 (40/41) (1990); pág. 26-51.

95 Vid. Castellet, J. M^a. *Nueve novisimos...*; pág. 26-28.

96 Al realizarse este cambio y hacerse más frecuente el uso de este recurso irónico, se ha desposeído de su contenido y ha pasado de su significación de parodia a una significación como pastiche. Vid. Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Paidós. Barcelona, 1991; pág. 43-44.

97 Vid. Gimferrer, P. "Algunas observaciones (1969)" en *Op. cit.*; pág. 53.

98 "Charla-coloquio..."; pág. 15.

99 Vid. Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Gredos. Madrid, 1972; pág. 336. Vid. Bousoño,

Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976 (6ª edic.); vol. I, pág. 580-582.

100 Delgado, A. et al. *Op. cit.*. Todas las citas se harán por esta edición anotando la página correspondiente junto al texto citado.

101 Sobre la estructura de los manifiestos artísticos vid. Asensi Pérez, Manuel. *Para una teoría de la lectura. Propuesta crítico-metodológica a partir de la generación "Novísima" española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*. (Tesis doctoral). Departamento de Teoría del Lenguaje. Facultad de Filología. Universidad de Valencia. Valencia, 1985-1986; pág. 213 y ss.

102 Creo que resultan evidentes los enlaces entre la poesía experimental tal como se desarrolla en los años cincuenta y sesenta y los caligramas vanguardistas de los años veinte, que, a su vez, beben en la poesía de Mallarmé y cuyo fin último podría establecerse en los jeroglíficos egipcios.

103 Se observan, así, tres pasos fundamentales en la estructura del manifiesto: 1º) igualación de diversas manifestaciones artísticas distintas bajo una misma tendencia; 2º) identificada esta tendencia se trata de mostrar su falsedad o su obsolescencia; 3º) negación y rechazo de dicha tendencia o estilo.

104 Koscic, Karel. *Dialéctica del concret*. Estudi sobre els problemes de l'home i del mon. (Traducción al catalán de Manuel Carbonell). Edicions 62. Barcelona, 1970. A lo que se me alcanza, creo que es la única edición hecha en España del libro de Koscic.

105 Marcuse, Herbert. "La dialéctica y la lógica después de la segunda guerra mundial" en *Ensayos sobre política y cultura*. Ariel. Barcelona, 1981 (4ª ed.); pág. 153-181. Allí escribe Marcuse:

Los intérpretes del stalinismo han llamado la atención, correctamente, sobre los acontecimientos que se producen en esta esfera. Han concluido que el marxismo soviético ha bajado de tono y detenido la dialéctica en interés de la justificación ideológica y de la protección de un régimen que puede aparecer como regresivo y ser superado por el proceso dialéctico. La base principal para esta conclusión se ve en la reformulación por el marxismo soviético del concepto de contradicción dialéctica (tras la desaparición de la "negación de la negación" del vocabulario dialéctico) y de la relación entre base y superestructura y en la reintroducción de la lógica formal (pág. 155-156).

Y añade más adelante:

Pero mientras que ni uno de los conceptos dialécticos básicos ha sido revisado o rechazado en el marxismo soviético, la función de la dialéctica misma ha sido alterada significativamente: de ser un modo de pensamiento crítico destinado a guiar la práctica marxista, ha sido transformada en un sistema universal fijo que ya no está intrínsecamente vinculado con la práctica real (pág. 157).

Vid. Mascitelli, Ernesto (ed.). *Diccionario de términos marxistas*. Grijalbo. Barcelona, 1979; pág. 253-260.

106 Marcuse, Herbert. *El final de la utopía*. Ariel. Barcelona, 1968; pág. 7-18.

107 Vid. Mills, Wright et al. *Textos de la nueva izquierda*. Castellote Editor. Madrid, 1976. Gorz, André. *Adiós al proletariado. (Más allá del socialismo)*. El viejo topo. Barcelona, 1982.

108 Antonio Martínez Sarrión dirá que la revisión que lleva a cabo Claraboya la realizan "apoyados en postulados del marxismo heterodoxo"; creo, sin embargo, que, al contrario de lo que opina Sarrión, la revisión se lleva a cabo desde los postulados más ortodoxos del marxismo, considerando, como apuntan diversos teóricos anteriormente citados, que el estalinismo supone una desviación de la ideología marxista. Vid. Martínez Sarrión, Antonio. "La poesía, un género fantasmal" en AA.VV. *Una cultura portátil. (Cultura y sociedad en la España de hoy)*. Ed. Temas de hoy. Madrid, 1990; recogido ahora, por donde cito, en Martínez Sarrión, Antonio. *La cera que arde. (Ensayos)*. Ediciones de la Diputación de Albacete. Albacete, 1990; pág. 146.

109 Nochlin, Linda. *El realismo*. Alianza editorial. Madrid, 1991; pág. 44.

110 García de la Concha, V. "La renovación estética..."; pág. 14.

111 *Ibidem*; pág. 13.

112 "Charla-coloquio..."; pág. 12.

113 Castellet, J. M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 38.

114 Sontag, Susan. "Notas sobre "camp"" en *Contra la interpretación*. Seix Barral. Barcelona, 1969; pág. 323-343.

115 Castellet, J. M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 26.

116 Vid. Carnero, Guillermo. "Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo" en *Insula*, n° 351 (febrero 1976); pág. 3.

117 Castellet, J. M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 31-35 y 41-42.

118 Todas las citas de esta obra se harán por la segunda edición, reproducción facsímil de la primera, realizada en Endymion. Madrid, 1988.

119 Vid. "La polémica de *Claraboya* y los novísimos" en "Bajo el signo polémico: Teoría y polémica poética en torno a 1970", allí hago un análisis más detenido y exhaustivo de muchos de los aspectos del *Parnasillo*....

120 Carnero, G. *Ensayo de una teoría...*; pág. 71.

121 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 16.

ARTESA. CUADERNOS DE POESÍA

ARTESA. CUADERNOS DE POESÍA

Introducción

En octubre de 1969, aparecía en Burgos el primer número de *Artesa. Cuadernos de poesía*, que, a la vista de su título, pretendía ser una revista literaria específicamente poética, a cuyo cargo estaba Antonio Leandro Bouza. Como en otros muchos casos, la revista era el resultado último de una tertulia literaria que venía celebrándose desde un año antes en el Bar Miraflores, sito en la calle Cartuja nº 4 de la capital burgalesa. A aquella tertulia poética acudían, entre otros, los que participarían como primeros colaboradores en la publicación: José Luis Camarero, Antonio R. Llanillo, Federico Salvador Puy, Juan José Ruiz Rojo, Rafael Núñez Rosaenz, Beranrdo Cuesta Beltrán y Jesús Barriuso ("fueron los *empujones* de éste último quienes nos decidieron a constituirnos en tertulia y cuadernos de poesía", nº 1, pág. 4), además de Antonio Leandro Bouza. Ninguno de ellos había publicado aún ningún libro de poemas, ni era conocido en el campo literario. Durante años, *Artesa* sería la revista portavoz de la tertulia del

Bar Miraflores y los cambios de colaboradores no reflejarían, en muchos casos, sino un cambio de contertulios. Antonio Leandro Bouza, cabeza principal de la tertulia y consiguientemente director de la revista, era (y es) el pseudónimo literario de Manuel Bouza Balbás, nacido en Palencia en 1934 y residente en Burgos desde los últimos años sesenta, como consecuencia de su destino en los acuartelamientos de la ciudad castellana en su carrera militar. En el momento de fundarse la revista tenía inédito aún su primer libro de poemas, *Dios de Muertos*, que aparecería un año más tarde¹.

En cuanto al nombre de la revista, el primer editorial explicaba el doble sentido que Artesa cobraba:

El nombre de Artesa, puede interpretarse como una referencia al cuenco donde se lavan y amasan nuestros versos, o bien como Arte, Sociedad Anónima (nº 1, pág. 4).

Si el primer sentido que el editorialista daba a Artesa, vinculaba a la revista burgalesa a un elemento tradicional de elaboración y trabajo manual, es evidente que el segundo significado (Arte, Sociedad Anónima) lo aproximaba más a un modo de producción industrial moderna, a una empresa que iba más allá de lo puramente literario para convertirse en plataforma de lanzamiento de un grupo de escritores que se iniciaban por entonces en la poesía. En este sentido, Artesa se vinculaba en su intención publicitaria a otra empresa literaria iniciada por Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José M^a.

Castellet, José Agustín Goytisolo y Jaime Salinas ocho años atrás y que se había extendido hasta 1966; me refiero a *Literaturas* (Literatura, Sociedad Anónima), que había publicado entre 1961 y 1966 una serie de libros fundamentales para la generación poética del medio siglo². Es seguro que los poetas burgaleses conocían el proyecto catalán y que derivaron la interpretación de su nombre de la de aquél.

La intención de *Artesa* era dar cabida en sus páginas a todo movimiento renovador de la poesía, no importaba de dónde ni de quién viniera:

Es la intención de quien esto escribe, dar aquí cabida a cuantos valores deseen colaborar, pero con preferencia a los jóvenes, bien lo sean por edad, o por ánimo juvenil de buscar las innúmeras sendas inexploradas de la poesía. Es decir, a quienes no se conforman con lo ya hecho, aunque en lo hecho comiencen su andadura (nº 1, pág. 3).

Y en el último número de la revista, de febrero de 1977, repasando lo que había sido la existencia de la revista, *Artesa* vuelve sobre sus primeras intenciones expresas casi ocho años atrás para concretarlas y confirmarlas al final de su etapa como revista:

Artesa intentaba, pasados los primeros números de inevitable balbuceo localista, entrar en el juego español e hispanoamericano para por una parte denunciar la monstruosidad que ha venido suponiendo ocultar a nuestro pueblo los buenos escritores, cubriendo esa premeditada ausencia con elementos sin calidad intelectual, y por otra, publicando en nuestras páginas a cualquier poeta de indudable vocación y calidad y, a ser posible, joven y desconocido, junto con algún otro más aireado, sin

preguntar a nadie su filiación social, política o religiosa (nº 32-33, pág. 3).

Así, Artesa se iba a caracterizar por una posición marginal y vanguardista, por la que iba a intentar oponer a una serie de autores con renombre pero supuestamente sin calidad, otros autores, jóvenes o viejos, pero más o menos desconocidos y de verdadera calidad. En este sentido, en Artesa tendrán cabida jóvenes poetas renovadores, junto a poetas de mayor edad olvidados de las generaciones anteriores y recuperados por los redactores de la revista (Juan Eduardo Cirlot, Alfonso Canales o Francisco Pino) y a poetas más o menos reconocidos (Vicente Aleixandre, Dionisio Ridruejo, Concha Lagos, etc.).

Artesa se inició gracias al sufragio económico de Conrado Blanco, destacado personaje burgalés, al que pronto se unieron las ayudas de la Diputación y del Ayuntamiento burgalés, mediante la convocatoria, a través de la revista, de los premios *Zahori*, para poetas menores de veintidós años, y *San Lesmes, Abad*, de poesía religiosa. Paralelamente, a partir del verano de 1970, se convocaría el premio *Conrado Blanco*, para un solo poema. La convocatoria de estos premios aparecerá detallada en las primeras páginas del nº 6 (verano de 1970) de Artesa. La retirada de los apoyos económicos cuando la publicación había alcanzado un cierto renombre se anunciaba, ya en el nº 27-28, correspondiente a noviembre de 1975, como la causa de la cercana desaparición de la

revista, que aún continuó publicándose hasta febrero de 1977:

Precisamente cuando parece que remiten los juegos, certámenes y premios de indigencia poemática, merced a la labor de lucha en la que llevamos invertidos, hoy se cumplen, seis años y precisamente también cuando empieza a sonar el nombre y los nombres de esta publicación que ofrecemos, se cierran ayudas que lo habían venido siendo y nos encontramos cansados de tanto llamar y llamar para que nos den promesas de promesa. (...) Para quien esto escribe acaba de terminar la guerra (nº 27-28, pág. 6).

Pese a la retirada de las ayudas económicas, Artesa pudo aún publicar un nuevo número de la revista, el nº 32-33 (febrero de 1977), y continuó durante algunos años con su actividad como editorial de libros de poesía, con cierta periodicidad regular hasta año y medio después de desaparecida la revista y posteriormente de modo más disperso.

Pero Artesa no surgía de un modo aislado en la capital burgalesa, sino que su proyecto poético enlazaba con otros anteriores y coetáneos. Para empezar, Artesa se imprimía en la tipografía de la editorial "El Monte Carmelo", perteneciente a la congregación carmelitana de la capital castellana, que había publicado entre 1950 y 1955 una revista del mismo nombre (*El Monte Carmelo*), con un suplemento literario llamado *Elica*³. El panorama poético en Burgos no había quedado desierto de publicaciones durante los años cincuenta. En la capital castellana, se habían publicado las revistas *Estrofa*,

entre 1952-1956, *Abside*, durante 1956, y *Arista Literaria*, entre 1959 y 1960 ⁴. En esta última revista, promovida por el grupo "Audax" de Burgos, había participado Juan José Ruiz Rojo, que años más tarde sería uno de los contertulios del Bar Miraflores. Así, *Artesa* enlazaba directamente, a través de Ruiz Rojo, con uno de los proyectos poéticos burgaleses de la década anterior. Pero la publicación burgalesa no sólo se vinculaba a algunos proyectos literarios anteriores, sino que también se establecían vínculos con otro proyecto contemporáneo en la misma ciudad, aunque de mucha más limitada dimensión: *Espiral*. Luis Conde, director de *Espiral*, había colaborado ya en el nº 7 (otoño de 1970) de *Artesa* con el poema "A un pueblo castellano", pero será en el editorial del nº 8 (diciembre de 1970) de la publicación que comento donde se establezca el hermanamiento de las dos revistas burgalesas:

Hacer balance es más de comerciantes que de poetas, pero en un rápido recuento del atrás, vemos cómo cabalgan a nuestra misma rueda los jóvenes artistas de *Espiral* dispuestos para un futuro relevo.

La *Artesa* y la *Espiral* y la *Espiral* y la *Artesa*. Dos nuevas y eternas revistas de querer hacer (nº 8, pág. 2).

Pero las relaciones de *Artesa* no se detendrían en su vinculación a *Espiral*, sino que, más allá de la relación localista, la publicación burgalesa establecerá, como más adelante desarrollaré, un vínculo fundamental con los más importantes órganos portavoces de la poesía experimental.

José M^a. Montells Galán, director de la revista de poesía visual *Poliedros*, que se publicó durante los últimos años sesenta y los primeros setenta, colabora en *Artesa* desde el n^o 8 (diciembre de 1970), y el editorial del n^o 9 (febrero de 1971) establece la relación entre ambas publicaciones en su voluntad experimental a través de la exposición *Odología-2000*:

Se celebró la exposición *Odología-2000* y se leyeron poemas. Se dio el mensaje y de nuevo el edicto está diciendo a los que esperan el verso para salir a redimir a nuestro pueblo, que *Odología-2000* está otra vez en los caminos con su proclama rampante de poesía concreta, *poliédrica* y *odológica* (n^o 9, pág. 2) (El subrayado es mío).

En ese mismo número se comentaba el libro experimental de José M^a. Montells *La cabellera de Berenice*. Y en un comentario crítico de *Textos y antitextos*, de Fernando Millán, Antonio L. Bouza extendía las redes de relaciones de *Artesa* a otros órganos de la poesía experimental en España, uniéndose a ellos en una misma voluntad renovadora:

El Grupo N.O. que dirige Millán, *Poliedros*, y más modestamente *Artesa*, participan en estas lides, y, recientísimamente, se ha sumado Francisco Pino (Solar, Valladolid) (n^o 10).

El estudio y antología que con el título *Odología poética* se publicó como correspondiente al n^o 25 (febrero de 1975) de *Artesa* señalaría la culminación de este enlace en la creación de un frente poético experimental que se había iniciado más de cuatro años antes.

En el nº 7 (otoño de 1970), aparecía la "Selección y cuidado" de los textos de Artesa a cargo de Antonio Leandro Bouza, mientras que Carlos Frühbeck de Burgos, Jesús Barriuso y J.M Ruiz Solsona eran los encargados de las "Críticas y comentarios" que se incluían en las páginas finales de la revista. Sin embargo, aunque Bouza continuaría como director de la publicación a lo largo de toda su existencia, ni los colaboradores, ni los redactores y comentaristas se mantendrían constantes en las distintas etapas poéticas que atravesó Artesa. Es más, tanto Barriuso, como Frühbeck de Burgos y Ruiz Solsona, colaboradores de Bouza en el nº 7 y en números anteriores, desaparecerían pronto de la publicación. En el nº 18 (marzo de 1973), continuará Antonio L. Bouza como director de la revista, siendo subdirector Luis Conde, que había regido *Espiral*, y consejeros de redacción Jaime L. Valdivielso, Julián Martín Abad y José M^a. Montells Galán, que había dirigido *Poliedros*. Este grupo asesor coordinará la publicación hasta su desaparición en 1977.

Artesa, que se había iniciado como una revista meramente poética, pronto dará cabida en sus páginas, a partir del nº 7, a textos críticos y teóricos que reflexionarán sobre la actividad poética desde distintos puntos de vista: en primer lugar, a través de comentarios y críticas sobre las novedades poéticas aparecidas; en segundo lugar, mediante la elaboración de diversos

manifiestos poéticos que revelarán sus posiciones estéticas; por último, a través de diversos artículos teóricos que reflexionarán sobre diversos aspectos del hecho poético en sí o sobre formas distintas de creación poética. En el primer caso, *Artesa* mostrará sus preferencias poéticas ante el panorama de publicaciones en su período de existencia; en los otros dos estadios teóricos, la revista manifestará una aproximación cada vez más decidida hacia un tipo de poesía experimental.

En cuanto a las dimensiones de la revista, salvo en alguno de sus números monográficos y en los diversos libros que *Artesa* publicó, se mantendrán constantes: 15,5 cm x 21 cm. Pero, aunque las dimensiones se mantuvieron constantes, los formatos de presentación de la revista variaron a lo largo de su historia, así como el número de páginas de cada salida, pese a que, durante los primeros números, fue común una extensión de treinta y dos páginas. En cuanto a la regularidad de aparición de la revista, si bien comenzó como una publicación mensual, pronto se convirtió en bimestral e incluso apareció con una periodicidad trimestral, aunque, como en la mayor parte de revistas poéticas, la irregularidad en la periodicidad de sus apariciones fue lo más característico. Así, si durante los dos primeros años de existencia de *Artesa* se publican doce números, en el tercer año sólo aparecen cuatro, tres en el cuarto, etc. en una periodicidad cada vez más irregular.

Junto a la publicación de la revista, Artesa iniciará a partir del nº 19 (agosto de 1973) la edición de poemarios completos, más allá de las separatas que con el título "Con las manos en la masa" había editado hasta entonces, intercalados con los números de la revista y siguiendo su misma correlación numérica. Los libros aparecían con un formato diferente al de la revista: 14 cm x 18,5 cm. Esta labor editorial de Artesa sería una prolongación más de la revista y un modo de dar a conocer de una forma completa y no fragmentaria la obra de los diversos colaboradores de la publicación.

Paralelamente al proyecto editorial poético de Artesa, la tertulia que le había dado origen fue ampliando sus márgenes y halló su continuación, a partir de marzo de 1971, en "Tiempo cultural", "un ateneillo con aulas delegadas de Poesía, Música, Bellas Artes y Libros (...), con una intervención de muy destacados artistas y críticos", como explicaba el editorial del nº 10 (abril de 1971). Por "Tiempo cultural" había pasado ya José Hierro y pronto lo harían Carmelo Bernaola, Miguel Delibes, Moreno Galván, Joaquín Rodrigo o Mario Vargas Llosa, entre otros. Artesa, de esta manera, contribuía activamente al desarrollo cultural y literario de la capital burgalesa.

Tres desmanifiestos para una antipoética

Un modo de primera aproximación al estudio de la teoría poética que sustenta Artesa es atender a los diversos manifiestos que la revista lanzó desde sus páginas a los poetas del momento. El estudio y antología *Odología poética* sería, en este sentido, la culminación del manifiesto poético en Artesa, puesto que en sus páginas se combinaría el planteamiento teórico de los fundamentos de una nueva poesía y la representación y realización, en un nivel práctico, de esa nueva poesía. Sin embargo, la envergadura de *Odología poética* y la profundidad de su planteamiento teórico excede los límites del mero manifiesto literario, que si por algo se ha de caracterizar es por su inmediatez y, en consecuencia, por su brevedad y condensación. Por otra parte, *Odología poética* aparece firmado por Antonio L. Bouza, mientras que los manifiestos que aquí consideraré se publican sin firma y son, consecuentemente, responsabilidad de toda la revista y no sólo de su director, aunque éste los escribiera. Es por todo esto por lo que he preferido considerar *Odología poética* en un apartado distinto, junto a otros textos teóricos de Bouza que aparecen, con su firma, en las páginas de Artesa.

El primer "Antimanifiesto Artesa" aparece en el n° 7 (otoño de 1970) de la revista con motivo de la celebración del primer aniversario de existencia de la publicación y nace con la voluntad de "perfilar (...) nuestras premisas de pensamiento poético" (n° 7, pág. 2). El "antimanifiesto" responde perfectamente a la estructura del manifiesto en sus fases: marginación de un grupo, enfrentamiento de la verdadera vanguardia renovadora con la pretendida vanguardia conservadora, lanzamiento del grupo marginado de vanguardia como verdadera estética del futuro. Estas tres fases se desarrollan en este primer "antimanifiesto" en seis puntos diferentes. Comienza el manifiesto de Artesa constituyéndose como "antimanifiesto" y, por lo tanto, marginándose de lo que desde la revista se considera como grupos de "pretendida vanguardia", que utilizan el manifiesto literario como un modo de lanzamiento y propaganda:

Y como primer postulado nos constituimos en Antimanifestantes, conscientes de que no es en manifiestos, mítines o mensajes preparados donde se elabora lo que está perpetuamente rebasando la barra de platino iridiado que cortan a su gusto los manifestantes (n° 7, pág. 2).

En consecuencia, en lugar de propugnar unos postulados estéticos que aglutinen a una serie de poetas, Artesa proclama la independencia de cada poeta en su creación, el rechazo de toda escuela literaria: "Creemos, y así lo

expresamos, que cada poeta es alumno y profesor de una única escuela: su propia personalidad" (pág. 2).

En el tercer punto del "antimanifiesto", Artesa enfrenta a los grupos de "pretendida vanguardia" a aquellos poetas que, como verdadera vanguardia, se expresan "con autenticidad y decoro"; estos poetas constituirán el núcleo de la nueva poesía que tomará como órgano de expresión a la revista burgalesa:

Y frente a tantas posturas de pretendida vanguardia, Artesa abre sus puertas a todos los poetas y se constituye en museo y fábrica, casón de ostentaciones y centro investigador futurista, dando cabida a todos los hombres que sientan la poesía y la expresen con autenticidad y decoro (pág. 2).

¿Cuáles serán los presupuestos de esta nueva poesía que se manifestará en Artesa? En primer lugar, el rechazo de todo informalismo poético, que no implica, no obstante, la aceptación de los moldes poéticos clásicos, puesto que en la revista tendrán cabida tanto un "soneto como el más desarraigado poema libre" (pág. 2): "En nuestro antimanifiesto no reconocemos informalismos ya que estimamos que todo poema, llevará para serlo, una determinada forma" (pág. 2).

En segundo lugar, Artesa propugna la confluencia de todas las artes en la escritura poética a fin de lograr, en una puesta en extremos de la teoría simbolista, un poema que transmita antes de ser comprendido, que ponga en acción todos los resortes sensibles mediante los

elementos lingüísticos y que consiga llegar "al alma del pueblo lector":

Hemos de decir que en nuestra *Artesa*, que es también *Arte S.A.*, se amasan versos, músicas y colores, y estamos consiguiendo un nuevo acento para los términos dominantes en la expresión -música de conjunto- y ya empleamos color en las palabras para que se refuercen los significados y lleguen más por el arco irris, al alma del pueblo lector (pág. 3).

Esta confluencia de todas las artes, de todos los sentidos en el poema, se materializará años más tarde en un tipo de escritura visual, en la que la forma y el contenido coinciden simultáneamente en su transmisión, en la que el texto poético, si así puede seguir llamándose, se caracteriza por su instantaneidad⁵.

La tercera característica que propugna *Artesa* en su "antimanifiesto" es un profundo humanismo para la poesía, frente a la progresiva deshumanización que manifestaban las corrientes poéticas más avanzadas de aquel momento. Así, el "antimanifiesto" declarará: "que nuestra *Artesa* es una nave que tiene por vela la patria vertical del hombre" (pág. 3). Este humanismo, que resultaría característico de buena parte de la producción de los poetas de *Artesa*, vinculaba a la revista burgalesa con algunas de las corrientes más emblemáticas de la poesía de la primera posguerra, lo cual se haría más evidente en las colaboraciones de los primeros números de la publicación.

El "antimanifiesto" concluía abriendo las puertas de la revista a todos aquellos poetas que quisieran vincularse a la verdadera estética del futuro, que encontraría su expresión en las páginas de Artesa: "Por todo cuanto llevamos expuesto, debemos decir y decimos que nuestro ANTIMANIFIESTO está vivo y pujante y abierto a todos los poetas de habla hispana" (pág. 3).

El primer "Antimanifiesto Artesa" coincidía con un período de cambio dentro de la revista. Si, por un lado, como más adelante se verá, el antimanifiesto ponía fin a una etapa poética característica de los primeros números de la revista, por otro, avanzaba ya los derroteros que había de seguir la poesía publicada en la revista a partir de entonces. Por otra parte, el antimanifiesto coincidía con una serie de cambios estructurales en la publicación: en el n° 7 comenzaban a aparecer las primeras reflexiones teóricas sobre poesía en una sección que, bajo el título de "Poemática", firmaba Antonio L. Bouza; también se iniciaba en ese número la sección de crítica y comentarios sobre las novedades poéticas y literarias aparecidas en el mercado español. De esta manera, el antimanifiesto confluía con las páginas de la sección "Poemática" y con la sección de comentarios para dotar a Artesa de un cuerpo teórico de reflexión sobre el objeto poético.

Habrà que esperar cuatro años para que, en el n° 23 (octubre de 1974), se publique el segundo manifiesto de

Artesa, con el título de "Pecados geniales o desmanifiesto". Cuando aparece este segundo "desmanifiesto" la publicación burgalesa ya está inserta en la defensa de un tipo de poesía experimental que se manifiesta a través de la poesía visual y concreta. Allí, Artesa denuncia el desierto panorama de la joven poesía española, que se había impuesto en los últimos años, y, ante ese panorama, y en oposición a él, señala las vías de superación en una estética futura que exceda la comunicación parcial de los pueblos en una comunicación universal a través de la poesía, propiciando así la aparición de una nueva civilización:

Pero trazado el triste panorama de estos ultimísimos años no podemos resistir la tentación de escrutar en la niebla el espectro mañana (...). Mirándose un poco en las corrientes nos atreveríamos a decir que habrá acercamiento en el entenderse de los pueblos y una gran difusión de los grafismos hasta que alcanzada casi la comunicación universal, algo destruya la actual civilización (nº 23, pág. 4).

La construcción de una lengua supranacional que permitiera la comunicación universal de los hombres, había sido uno de los principios teóricos sobre los que el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer había sustentado la existencia de la poesía concreta, en una búsqueda de una comunicación instantánea apoyada en dos principios estructurales: la repetición de palabras y la formación de masas con ellas para lograr eliminar el discurrir temporal del poema; la reducción extrema de la sintaxis,

en el caso de que se utilicen dos o más palabras distintas dentro del poema⁶. La eliminación de las barreras idiomáticas, en un modo de lenguaje que rehuyera la significación particular de las palabras, permitiría la creación de un sistema semiológico de comunicación universal, que propiciaría el advenimiento de una nueva civilización.

Sobre estos presupuestos teóricos se fundaba el segundo manifiesto de Artesa, "Pecados geniales o desmanifiesto", que, en un lenguaje mucho más sentencioso que el utilizado anteriormente, reproducía las tres fases que estructuran un manifiesto literario a través de la repetición de tres frases en el texto: "Un poco por favor de mierda", "Tienen roto el espejo de las sensaciones" y "Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía!". Estas tres frases que estructuran el texto del manifiesto poético, propugnan, como el primer manifiesto estudiado, un tipo de poesía más auténtico y, en última consecuencia, más humano, tal como implica el grito final: "¡VIVA EL HOMBRE!" (pág. 6).

La primera oración que estructura el desmanifiesto, puesto que supone una negación de los presupuestos estéticos en los que se basan otras tendencias, "Un poco por favor de mierda", supone una crítica a los movimientos que propugnaban una depuración del lenguaje poético y de la poesía en sí, para dar cabida en el texto a todo aquello que sea realmente auténtico y humano:

No más juegos florales; un poco por favor de mierda.

Hay que ponerse a calentar el mundo
el semen hirviendo sobre las razones.

Póngase fin a la prostitución poética
desconceptivos para el verso.

Basta ya de SODONETISMO y apoyo oficial
a las PERVERSIFICACIONES.

Un poco por favor de mierda
Un poco por favor de mierda (nº 23, pág. 5)⁷.

La segunda fase del "desmanifiesto", estructurada en torno a la oración "Tienen roto el espejo de las sensaciones" ponía de relieve dos aspectos fundamentales: por un lado, la incapacidad de la falsa vanguardia ("falsos PROETAS"), que Artesa denuncia, de hacer confluir en el poema todos los sentidos recreados por un nuevo lenguaje que permita la transmisión del poema antes de su comprensión, como logra el poema visual o concreto ("tienen roto el espejo de la sensaciones"); por otro lado, el hecho de que la expresión vanguardista que respalda Artesa se sitúa como verdadera poesía del futuro ("no es preciso esperar a que sucedan cosas somos la sucesión"). Así, el desmanifiesto continúa con estas frases:

No es preciso esperar a que sucedan cosas
somos la sucesión.
Ahora es el tiempo de los tiempos; tienen
roto el espejo de las sensaciones.

Nada pueden hacer contra esta sangre, el oro
y la mentira de los falsos PROETAS.

No pasarán. Ni acaso morir puedan
en el espacio derramado de la historia.

Tienen roto el espejo de las sensaciones
tienen roto el espejo de las sensaciones
tienen roto el espejo de las sensaciones (pág. 5-6).

La última parte del "desmanifiesto" se estructuraba en torno a la oración "Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía!" y subrayaba dos aspectos para lanzar a la nueva vanguardia: la negación de la poesía anterior ("desevolucionar") y el advenimiento de una poesía joven superadora de la precedente. Así lo expresaban las sentencias finales del manifiesto:

Ni sus voces prestadas quedarán. Sólo el
hueco que hurtaron a la vida.

Solamente un camino: Desaventurar
las cenizas y condecorarlas.

Desevolucionar la especie humana
tomando el relevo de los dioses

Sólo un abrazo de poesía joven
los cercenará. Espaldas a la sombra
porque el sol ha expresado.

Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía!
Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía!
Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía! (pág. 6).

Por último, el manifiesto concluía con el grito "¡VIVA EL HOMBRE!", que se identificaba con el otro de "¡Viva la poesía!", para afirmar una poesía de profunda raíz humanista, que, como se había escrito en el "antimanifiesto" del nº 7, se fundara sobre "la patria vertical del hombre".

El último desmanifiesto poético, dirigido "a los poetas del pueblo", es decir, a aquellos poetas que, como se había expresado en el primer antimanifiesto, buscan llegar "al alma del pueblo lector", se publica en el n° 27-28 (noviembre de 1975), cuando la revista se encuentra en sus últimos momentos de existencia y la retirada de ayudas y subvenciones anuncian su pronta desaparición. Es entonces cuando el manifiesto se lanza, como una carta a los poetas futuros, anunciando que la poesía producida en Artesa abrirá nuevos caminos a los poetas venideros, que tomarán el relevo dejado por la revista burgalesa:

Traemos para vosotros un mensaje
somos la historia y la revolución

Nunca más penarán vuestros sueños
pues que en nosotros os viene la vida

Sin claves os dejaron para comprender
sin poder aplicar los símbolos al presentimiento
sin la frase absoluta que bendiga la patria.

Sin la frase absoluta que bendiga la patria (n° 27-28, pág. 8).

La "patria" del poema habrá de fundamentarse, en consecuencia, sobre un nuevo espacio, un espacio en el que el poema se desarrolle en una voluntad de comunicación universal ("signos precisos de la comunicación") con todos los hombres, un espacio en el que el poema se constituya sobre un nuevo sistema semiológico que permita la comunicación supranacional:

Os hicieron vivir entre muerte y espada
y es más que noche el espíritu sobre la conciencia.

Dieron siempre lo mismo a vuestras ansiedades
pero muertos los algoritmos desvivificantes
hoy están con vosotros los signos precisos de la
comunicación

Hoy están con vosotros los signos precisos de la
comunicación (pág. 8).

En definitiva, el poema se establecerá en este nuevo
sistema, como querían Marinetti y los futuristas, sobre
la libertad más absoluta, las palabras se relacionarán
libremente, reflejando la libertad del Hombre, como única
forma de expresión de la verdad:

La libertad del hombre escribe el verso de las
libertades

¡Viva la verdad! (pág.
8).

¡Viva la verdad!, ¡viva el hombre!, ¡viva la
poesía!, eran tres exclamaciones muy significativas en
los dos últimos manifiestos poéticos de Artesa que, no
obstante, condensaban una idea fundamental expresada en
el primer antimanifiesto: la búsqueda de una poesía
fundada en una expresión auténtica de la realidad del
Hombre. Autenticidad y profundo humanismo habrían de ser
las dos coordenadas principales sobre las que discurriría
la poesía de Artesa. La libertad formal, como modo de
manifestar la autenticidad y el humanismo, permitiría un
desarrollo poético que, buscando la comunicación
universal, se aproximaría a los modos de manifestación
más experimentales y a su materialización en la poesía
visual y concreta.

De Poemática a Odología poética: la teoría poética
de Antonio L. Bouza

La reflexión teórica y crítica que se había iniciado en el nº 7 (otoño de 1970) de *Artesa* habría de continuarse hasta el fin de la publicación, en diversas formas. Si los "desmanifiestos" apuntaban un tipo de reflexión crítica sobre el panorama poético que se contemplaba desde *Artesa*, Antonio L. Bouza desarrollaría su capacidad teorizadora sobre el objeto poético en una serie de artículos y ensayos que muestran un pensamiento unitario y coherente en continuo desarrollo y análisis de sí mismo. Este pensamiento teórico se desarrollaría en una serie de cuatro artículos que, con el título de "Poemática" se fueron publicando en la revista burgalesa entre los números 7, correspondiente al otoño de 1970, y 14, con fecha de enero-febrero de 1972. Con la publicación en febrero de 1975 de la antología y estudio *Odología poética*, cuyo ensayo previo había sido escrito entre 1973 y 1974, el pensamiento teórico-poético de Bouza llegaba a su culminación en un desarrollo orgánico que integraba los estadios previos de reflexión publicados entre 1970 y 1972.

La intención primera de la serie de artículos que comenzaron a publicarse con el título de "Poemática" era

mostrar una serie de caminos válidos para la creación poética:

Lo que nosotros ensayamos en estas poemáticas son maneras de ver y, consecuentemente de plasmar, conforme a unas personales observaciones que nos han ayudado a alumbrar cierto número de poemas cada una (nº 7, pág. 29).

En consecuencia, los fragmentos de "Poemática" se constituyen en una escuela de práctica poética, en la que se irán "descubriendo parajes de cultivo para que todo amante del campo fructífero del arte pueda sentirse agraciado con la parcela que le vaya mejor a su simiente" (pág. 29).

En su expresión de una especial "manera de ver" la realidad, los artículos de "Poemática" presuponen en el poema un modo diferente de conocimiento de la realidad circundante a través del lenguaje, como expone el siguiente párrafo:

No se trata de pontificar sino de una sencilla exposición de motivos, caminos e ingredientes que van sirviendo al autor *para encontrar realidades que están*, pero que a veces el excesivo follaje de la imaginación o el monótono desierto del vacío anímico *no nos permiten descubrir entre las mismas cosas* (pág. 29) (El subrayado es mío).

El poema se convierte, de esta manera, en un modo distinto de investigación y conocimiento de la realidad y de las cosas a través del lenguaje, un conocimiento que revela aspectos insólitos de la misma realidad.

Uno de los modos de conocimiento poético, el que mejores resultados dará al poeta, según Bouza, es la identificación del yo poético con estados naturales y realidades que le son ajenas, extrañas, y que le otorgarán una nueva perspectiva de la realidad:

Saltamos la barrera de la mente y nos acercamos tanto a los objetos, que llegamos a sentirnos lechuza o salamandra, árbol o tierra y a considerar lo demás -incluso el hombre- desde esta nueva dimensión animizada (pág. 29).

Así pues, el yo poético se desdobla y se distancia del yo lírico en una identificación con un estado que le es ajeno, se transfiere a otro plano de existencia y desde allí observa la realidad desde una nueva perspectiva. Es precisamente este desdoblamiento, esta ruptura entre el yo poético, que funciona como un personaje dentro del poema, y el yo lírico o el yo del poeta, el enmascaramiento del yo poético tras una realidad distinta, el que otorga plena modernidad al planteamiento teórico de Bouza. Liberado el yo poético de las ataduras a las que estaba sometido, podrá identificarse con cuantos elementos de la realidad desee, podrá adquirir cuantas perspectivas sobre las cosas quiera, que le otorgarán nuevas dimensiones de conocimiento de la realidad. Así, en "Como una cruz de carne", el yo poético transfiere su identidad a un objeto y contempla desde la nueva perspectiva el mundo que le rodea:

Me contemplo como una cruz humana

tremendamente sola e inmensamente llena.

Mis piernas alargadas enterrándose,
mis pies hechas raíces las arterias
mientras mis brazos buscan extendidos
la cuna al sol rascando en las tinieblas (pág.
30).

En su voluntad de conocimiento de la realidad desde la realidad misma, Bouza avanza un paso más en su segundo ensayo de la serie "Poemática", publicado en el n° 8 (diciembre de 1970), para "intentar buscar el alma quintaesenciada de las cosas" (pág. 21). El objeto, la cosa, es contemplado desde diversas perspectivas, cada una de las cuales añade un significado distinto a su realidad; el artista, en consecuencia, al contemplar el objeto poético no hace sino proyectar sobre él un conjunto de perspectivas, algunas novedosas y otras recibidas, que le otorga su visión de lo real:

Nosotros creemos que el hombre, artista que busca la belleza original y verdadera, llegará a desmitificar las cosas -y los hombres- con su visión objetivo-personal, y que esta visión será un conjunto de aportaciones de todos los tiempos mamados, comidos y heredados atávicamente por tal hombre (pág. 23).

Por lo tanto, la perspectiva que sobre la realidad tiene cada hombre variará a la vez que el tiempo cambia. El objeto, así, estará en continua metamorfización, su identidad variará con la evolución temporal y el asunto del poeta será sustanciar aquella parte de la realidad que, en el continuo cambio, se mantiene idéntica a sí misma. Esta sustanciación de la realidad podrá llevarse a

cabo bien mediante un proceso de abstracción, por el que se elimina del objeto aquello que es superfluo en su identificación con los demás objetos semejantes, o bien mediante un proceso de concreción, por el que la contemplación ensimismada del objeto dará su realidad profunda:

Quitándole la forma a los objetos, habíamos llegado, suprimiendo lo superfluo, a la abstracción; pues bien, si al todo-conjunto le quitamos, no el objeto sino las partículas-químicas que nos parezca que no añaden expresión a la razón recreante de la obra, iremos poco a poco dejando solamente una materia simple, un elemento artístico capaz de expresar con personalidad poderosa, coherente y lúcida -sin que ello quiera decir que sea fácil para todos aprehenderlo- el alma vivencial de la obra artística. Habremos hecho síntesis; habremos concretado (pág. 25).

De este modo, en la creación artística coinciden el análisis, pertinente a un proceso de concreción, y la síntesis, próxima al proceso de abstracción, en una percepción novedosa de la realidad circundante, en una perspectiva inédita desde culaquier otro punto de vista que no sea el de la creación poética a través del lenguaje. Así, tanto la poesía concreta como la poesía abstracta coinciden en una semejante voluntad de conocimiento de la realidad a través del hecho poético.

En su proceso de abstracción-concreción de la realidad circundante, el poema, la creación artística, se independiza de dicha realidad y, aunque añade luz para su conocimiento y su comprensión desde distintas perspectivas, adquiere categoría autónoma. Así, en su

"Poemática III", publicada en el n° 9 (febrero de 1971) de *Artesa*, Antonio L. Bouza señalará la independencia del objeto artístico frente a la realidad: "en realidad, lo de menos es que el pensamiento tenga o no cuerpo mortal donde posarse" (pág. 30). Independiente el poema de la realidad circundante, el único ámbito reservado al texto será, en un periplo sintético que retorna al inicio de sus reflexiones, el del propio yo del poeta, quien, a través de la realidad se ha reconocido en el lenguaje: "¡Sí me importa ser yo la fibra, la corteza, el corazón o la albura y además de vestirme como quiera, ver a ese través del revivir estático las cosas de mi mundo!" (pág. 31). En consecuencia, el poema resultará ser un modo ineludible de concimiento personal a través del conocimiento de la realidad que acontece en el lenguaje, y, de este modo, la verdadera poesía será "poesía de reverberación humana, fundida por las cosas y solidificada en el molde del verso" (pág. 31).

Habrá que esperar un año hasta que en el n° 14 de *Artesa*, correspondiente a enero-febrero de 1972, aparezca el cuarto y último ensayo de la serie "Poemática". Si los tres artículos anteriores habían descrito un viaje a través de la introspección en la realidad hacia el propio reconocimiento del yo en el lenguaje del poema, en este último el proceso va a ser inverso, la contemplación de la realidad no se llevará a cabo desde la introspección en el objeto concreto, sino desde una visión distanciada

y alejada: "Hazte avión, poeta, vuela con ojo-ombligo de cíclope y ve cómo no existe forma tan grande ni tan inmedible que no pueda ser dada a la memoria" (nº 14, pág. 36). Pero, desde la distancia, toda la realidad será percibida como una unidad, como un todo único que reflejará en su ser la unidad de la vida y del universo, del hombre integrado en la belleza:

Ya ves, poeta amigo, que hemos anclado el ojo en las alturas, hemos hecho vivac junto a la muerte y hemos seguido el rastro de un cometa. Todo es labor de periodismo en la poesía para contarle al hombre su posición en la belleza.

Fotografía total, cosmogoniana, del ciclo de la vida (pág. 37).

En consecuencia, la poesía se manifestaba desde esta perspectiva como un nuevo modo de percibir la realidad en su unidad, como un modo especial de conocimiento y reconocimiento, inverso al proceso anterior, pero de semejantes resultados.

Con el título de *Odología poética* se publicaba en el nº 25 de *Artesa* correspondiente a febrero de 1975, una extensa antología poética, en la que se recogían poemas de Alfonso Canales, Fernando Millán, Pepe Bornoy, Jaime Siles, Yong-Tae Min, Felipe Boso, Luis Conde, Julián Martín Abad, Jaime L. Valdivielso, Alfonso López Gradolí, Damián Ximénez, José M^a. Montells y Antonio L. Bouza. La antología poética iba precedida de un extenso "Estudio crítico" en el que Antonio L. Bouza exponía por extenso los principios poético-teóricos que había elaborado a

partir de los artículos de la serie "Poemática". Lo cierto es que tanto la antología como el ensayo precedente estaban presididos por una expresa voluntad de manifiesto poético, en una conciencia de proyección estética hacia el futuro: "Este libro no tiene más intención que reflejar estados del presente con influjo sobre un futuro inmediato -no imperfecto- de nuestra poesía" (nº 25, pág. 5). De esta manera, en cuanto proyección hacia el futuro, la poesía propuesta en el estudio y en la antología había de declarar su ruptura con los moldes poéticos inmediatamente anteriores:

Porque realizar obras artísticas únicamente a través de moldes preparados, sin aportar concepciones de ruptura o evolución no es más que prolongar una agonía y llegar, en caso de ingenio, a epígono, broche de oro de alguna tradición (pág. 8).

Por lo tanto, *Odología poética* se declarará como un movimiento de vanguardia que plantea su ruptura con los modelos expresivos poéticos que le preceden.

Pero, ¿dónde sitúa *Odología* el espacio de su vanguardia? ¿cuál es la meta que quiere alcanzar esta poesía del futuro? Como ya antes había apuntado Antonio L. Bouza, siguiendo las ideas de Eugen Gomringer, el máximo objetivo al que aspira la poesía odológica es lograr la comunicación universal de todos los hombres. Pero el primer obstáculo que encuentra el poeta a la hora de intentar trascender su mensaje a la comunidad universal es el propio idioma:

El artista tiende a que sus productos o unidades de expansión estética lleguen a todo hombre; y son precisamente los poetas quienes ven más cortada su carrera por la estrechez que comporta un idioma (pág. 6).

En consecuencia, la labor del poeta será ampliar los márgenes del propio idioma al máximo a fin de poder aproximarse a esa comunicación universal a la que aspira:

Como en este momento no poseemos lenguaje capaz de ser captado a la vez por todos los hombres (...) y supuesta nuestra limitación para crearlo inmediatamente, será preciso utilizar el idioma de tal manera que llegue al mayor número posible de gentes con la casi integridad del mensaje (pág. 7).

Dos son los modos de investigación para lograr ampliar los límites del lenguaje hacia una expresión universal: por un lado, el desarrollo de la abstracción a través de la observación de la realidad; por otro, el retorno a los modelos artísticos de las sociedades primitivas (pág. 9). Bouza pasará más adelante a analizar las posibilidades de ambos modos de ampliación de los límites del lenguaje.

La poesía concreta será, por otra parte, el modo de expresión más logrado, por el momento, de ese lenguaje de comunicación universal al que aspira el poeta de la vanguardia odológica, puesto que en ella la palabra se desposee de significados particulares para convertirse en un elemento visual:

Crear formas de expresión a las que pueda acceder en su día esa personidad gestativa de la colectividad. De aquí el arranque de los movimientos de poesía concreta, intentos de lenguaje universal.

La palabra no es más que una parte o modalidad del lenguaje, y la palabra escrita es solamente uno de los procedimientos de poesía visual, como nuestro sistema de escritura lineal no es otra cosa que un convencionalismo (pág. 10).

La poesía concreta se establece, en su ampliación radical de los límites del lenguaje, como primer estadio alcanzado en la búsqueda de una comunicación universal con todos los hombres. La vanguardia odológica encontrará en ella, por lo tanto, el primer nivel de su realización.

En su camino hacia una poesía que logre la comunicación universal de los hombres, la poesía odológica y la poesía experimental habrán de romper sus vínculos con los modos de creación tradicionales. Estos se resuelven en continua repetición y vuelta al pasado, mientras que la poesía odológica, como poesía vanguardista, ha de estar en continuo cambio y en perpetua progresión:

A la mayor parte, no sé si de la poesía o de los poetas de hoy, podría llamárseles laberínticos, porque al estrellarse las formas tradicionales ante los muros a que conducen tantos errados caminos, se revuelven y zigzaguean logrando una decoración de barroquismo demencial o laberinto alógico. Tantos años recorriendo las rimas y medidas sin poder escapar al fatalismo de la matemática de probabilidades no podían conducir a otra cosa (pág. 13).

La poesía vanguardista, en consecuencia, habrá de replantearse los elementos poéticos tradicionales en su esencialidad, para cuestionar tanto el verso tradicional, como el poema, como el modo de transmisión de la poesía a través del libro escrito. La nueva poesía habrá de negar

los soportes tradicionales de expresión para dotar al texto de verdadera libertad. En ese camino hacia la libertad más absoluta del poema, desempeñó un papel fundamental la obra del norteamericano e.e. cummings:

Pero es seguramente Cummings quien, plateándose en principio o no, hace aristotélicamente (...) lo que le da la gana. Y eso es el arte: con o sin normas conocidas hacer uno lo que le venga en gana y que el resultado sea genial (pág. 16).

En su investigación sobre las formas poéticas, cummings comienza por romper el ritmo del poema y por iniciar cada verso en un espacio determinado de la página, empieza a aprovechar con una voluntad significativa las posibilidades de disposición espacial de las palabras, haciendo que al significado que éstas tienen en sí se le añada una nueva significación según su colocación dentro del espacio en blanco de la página. En definitiva, en su obra, cummings estaba llevando a cabo una transformación fundamental, la sustitución del ritmo oral del poema por un ritmo espacio-visual, que aprovecharían pronto los poetas concretos:

Retornando a las relaciones con lo auditivo, el inmenso valor de lo gráfico -escritura o no- sustituye al estribillo de la memoria que es la rima, pues en vez de la cadencia rítmica de ordenadas y sucesivas voces, hay correlación de realidades, obra-autor-contemplador, exigiendo a este último, más que la aplicación estricta de reglas, un conocimiento de lo esencial del hombre, del arte y de las manifestaciones artísticas (pág. 18).

Ya en sus artículos de "Poemática", Antonio L. Bouza había investigado sobre las posibilidades de conocimiento y reconocimiento que el poeta tiene mediante la observación y concreción en el objeto real. El conocimiento que se desprende de la observación concreta de la realidad ilumina zonas inéditas del propio ser, hasta tal punto que el poeta puede llegar a prescindir finalmente de la realidad que motivó su propio autoconocimiento. Así, en un periplo reflexivo dialéctico, Bouza llegaba a definir la poesía como "poesía de reverberación humana fundida por las cosas y solidificada en el molde de la expresión" (pág. 21). Pero si la contemplación de la realidad permite el conocimiento del propio ser en el poema, también permite investigar sobre la raíz originaria del lenguaje, de la palabra poética, en un viaje de vuelta hacia el momento en que palabra y realidad coincidían en un solo ser, en que el signo lingüístico no era ni *arbitrario* ni *inmotivado*⁸:

Pero algo tiene que haber bajo el tinglado estructural y más allá del sueño libidohabiente que lleve a la espontánea expresión intercomunicativa; eso que llevó a poner nombres no descriptivos ni onomatopéyicos a las cosas (pág. 21).

Es decir, lo que Bouza estaba planteando en el caso de la poesía experimental era una progresiva ascensión a las fuentes de la escritura, la reproducción en el poema experimental del proceso original de gestación del lenguaje.

Por otra parte, si la poesía es principalmente "reverberación humana", es evidente que el asunto poético habrá de resolverse como el discurrir vital del propio poeta, que la "reverberación" sólo podrá ser la del hombre, la de la vida del hombre que escribe el poema, y que el único tema del texto será esa vida, el conocimiento que de sí mismo logra el poeta a través de su relación con las cosas en el lenguaje:

Quiero decir que no hay temas poéticos ni profesionales o ciudadanos, sólo hay un tema: la vida (individual o comunitaria) y un campo de batalla: nuestro tiempo (pág. 24).

Por lo tanto, no podrán formularse teorías poéticas, como ya había expresado el primer "antimanifiesto" de Artesa, que intenten agrupar a los hombres en una semejante expresión artística, puesto que cada poeta creará su estilo a través de la investigación y el re-conocimiento de su propia vida; sólo a partir de sí mismo el poeta podrá elevar su experiencia poética a un nivel de significación universal: "Cada poeta es autor de una poética particular que sus versos se encargarán de transformar en cósmica" (pág. 24). Es decir, y de aquí nace el segundo fundamento del humanismo defendido por Artesa, la comunicación universal que el poema logre habrá de conseguirse a través de la comunicación individual que el hombre-poeta establezca primero consigo mismo y luego con cada uno de los hombres particulares del universo. Si el emisor del poema odológico es el

poeta auto-reconocido en el ejercicio poético, el receptor es la humanidad:

Arte, vida, trabajo, pensamiento, amor y muerte, son bastante ingrediente para muy pocos adjetivos, muchos verbos y un nombre con pluralidad de nombres: humanidad (pág. 25).

Uno de los problemas fundamentales que plantea la poesía odológica en su concepción de arte vanguardista de ruptura es la dificultad en su relación con el público. Los movimientos vanguardistas de anteguerra se enorgullecían de su dificultad para comunicar con el espectador como manifestación radical de su voluntad de *epatar* al burgués. Pero, en su aspiración de comunicación universal, el problema de la relación arte de vanguardia-público adquiere una especial significación para la poesía odológica, por cuanto cuestiona uno de sus fundamentos más importantes. Los medios de expresión poética tradicionales han acostumbrado al lector de poesía a una contemplación sin esfuerzo del hecho poético:

Todo ello hace que se vayan transmitiendo los credos de contemplación y apreciación artísticas sin el menor esfuerzo por apoyar la investigación o al menos por comprender las cosas nuevas que se vayan haciendo (pág. 26).

En consecuencia, al establecer la poesía odológica una ruptura con la poesía tradicional anterior se exige del nuevo lector una contemplación activa y participativa en la obra poética, pero se corre el peligro de perder al

lector tradicional de poesía sin lograr nuevos lectores para la nueva vanguardia:

Se exigen al contemplador mayores cualidades para apreciar el resultado de la plasmación artística, así, en poesía, al carecer de puntos de apoyo con lo que tradicionalmente venía siendo el poema, se pierde al antiguo lector ante un paisaje que no le recuerda a nada de lo conocido, al no poder, por tanto, relacionarlo (pág. 27).

Considerando el arte concreto como el origen y desarrollo de las manifestaciones experimentales modernas, Antonio L. Bouza analiza la historia de las expresiones vanguardistas desde la posguerra mundial⁹, señalando el movimiento letrista francés, con indudables apoyaturas en las obras de Mallarmé y Marinetti, como el origen de las creaciones visuales y concretas en ese período. Junto al Letrismo¹⁰, que coincidiría con la odología poética en la voluntad de comunicación universal, bajo el signo del Concretismo se reunirían diversos artistas en París en 1945. El Concretismo tendría sus derivaciones en el *pop-art* y en el *op-art* de los años sesenta y setenta, pero su culminación en el campo poético la lograría el grupo poético brasileño *Noigandres* en 1952, formado por Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos y Ronaldo Azevedo¹¹. En los años cincuenta la poesía concreta hallaría sus máximos representantes en Eugen Gomringer y en Max Bense, entre otros autores. Por otro lado, las manifestaciones vanguardistas de posguerra se inician en España con el

Postismo¹² y con el poeta Juan Eduardo Cirlot. El uruguayo Julio Campal¹³ funda en nuestro país en 1962 el grupo *Problemática* que un año más tarde publicará la revista *Problemática-63*¹⁴. Por su parte, Angel Crespo desde la *Revista de cultura brasileña* había hecho grandes esfuerzos por animar la producción de poesía concreta y experimental en España¹⁵. En los años sesenta la producción experimental sufre un gran incremento y empiezan a surgir poetas (Fernando Millán, Enrique Uribe, Joan Brossa, Francisco Pino, Felipe Boso, Guillem Villador, etc.) y grupos poéticos (grupo N.O., *Tarotdequinze*, grupo Zaj, Cooperativa de Producción Artística, etc.)¹⁶. Entre estos grupos surge *Odologia 2000*, vinculado a las revistas *Artesa* y *Poliedros*:

El manifiesto fundacional, para España y el mundo, fue publicado en Burgos y Madrid por las revistas *Artesa* y *Poliedros* en 1970 y, en Noviembre de 1974 se volvió a hacer en *Artesa* el llamamiento final a la destrucción, proclamando a la vez la verdad poética (pág. 44).

Odologia 2000 nace así como un movimiento derivado del Concretismo pero diferente de él, puesto que aquél fue históricamente una reacción contra el arte abstracto, que odología, en cambio, integra con la contemplación de lo concreto en la búsqueda de un modo de expresión vanguardista. Por otro lado, odología supone un avance hacia la lengua supranacional de Gomringer en dos aspectos diferentes: por un lado, la experimentación con lenguajes visuales abre nuevas vías a una comunicación

universal; por otro, la investigación sobre el propio idioma trata de romper las barreras que lo separan de otros idiomas, mediante una eliminación de elementos superfluos¹⁷.

Nosotros, considerando todos estos planteamientos, seguimos paralelamente el trabajo en lo ya general del visualismo y con el idioma específico nuestro, si bien este último trabajo lo realizamos pensando en la futura integración, pero, teniendo en cuenta que el hombre necesita de sus mecanismos innatos de lenguaje incluso para pensar, procuramos, dentro de la legibilidad comprensible de nuestros poemas, ir a una economía feroz de los elementos tradicionales de la expresión gramatical, utilizando al mínimo las partículas de enlace o determinación así como las flexiones y palabras de modificación del nombre (pág. 47).

La disposición espacial, en consecuencia, establecerá las relaciones gramaticales entre los diversos elementos utilizados en el poema odológico, adquiriendo, por lo tanto, capacidad significativa.

En conclusión, Antonio L. Bouza definirá la *odología*, como un movimiento experimental, con las siguientes palabras:

ODOLOGIA, tratado o estudio de los caminos, es el nombre que, por dar uno utilizamos para la experimentación, tanto en lo visual (y fonético) como en el quehacer con el idioma tradicional, al que deseamos evolucionar a base de transposiciones en tiempo y espacio, de las vivencias moduladas; y simultáneamente también, con las formas fundamentales de expresión dentro de lo que venía siendo un orden lógico en la construcción de frases (pág. 48).

Por lo tanto, tres serán los campos poéticos sobre los que la odología realizará su experimentación, con tres

resultados poéticos diferentes: por un lado, en su experimentación formal, la odología conducirá tanto a la poesía visual, si su soporte es material, como a la poesía fonética; en segundo lugar, la experimentación sobre el idioma conllevará una poesía basada en la ruptura de la lógica del lenguaje tradicional; por último, la experimentación sobre los modos de expresión dentro del orden lógico derivará hacia una poesía heredera de la poesía tradicional. Estas tres líneas de experimentación odológica hallarán su representación en los poetas seleccionados en la antología. A éstos les une una serie de características comunes que Bouza especifica:

Tienen en común, ser colaboradores de Artesa (...) y, esencialmente, la inquietud de autenticar la expresión poética e impulsarla más allá de la comodidad creadora habitual. Otra característica pudiera ser (...) el que en su mayor parte no concurren a ciertas especies de premios literarios. Y en algún caso singular puede justificarse su presencia por haberse adherido al movimiento de Odología -manifiesto- en su fundación (pág. 50).

Por lo tanto, si el movimiento de Odología, en su herencia y superación del Concretismo, se establece como la vanguardia creadora de la nueva poesía, a lo largo de todo el estudio preliminar, Artesa será su portavoz principal.

Finalmente, Bouza analiza brevemente la producción poética de cada uno de los trece poetas seleccionados y realiza, según sus tendencias estéticas, seis grupos

diferentes. En el primer grupo, aquel en el que los poetas incluidos se caracterizan por una obra cuyo "experimento es continuo y constante, pues enraíza en la tradición por medio del incremento erudito y se aventura en la ocupación de dar a la palabra su aliento primigenio" (pág. 50), se incluye a Alfonso Canales, a Jaime Siles y a Julián Martín Abad. La obra de Fernando Millán y de Felipe Boso se caracteriza por "su extremada vanguardia" (pág. 51). Pepe Bornoy lleva a cabo una "experiencia con el verso dentro del lenguaje tradicional" (pág. 51). El coreano Yong-Tae Min realiza una poesía independiente de la tradición cultural occidental, próxima a la mística Zen. La poesía de Jaime L. Valdivielso y Luis Conde trata de integrar "perfectamente el valor de la letra y la palabra en el collage" (pág. 52) desde la ruptura de las ataduras preceptivas tradicionales que les condicionaban. Por último, Alfonso López Gradolí, Damián Ximénez, José M^a. Montells y Antonio L. Bouza

entran de lleno en el estilo que con más propiedad llamar experimental en cuanto a cómo realizan los poemas experimentales y que se ajusta a lo que hemos desarrollado en el estudio preliminar (pág. 53).

Así pues, estos últimos poetas representan el grupo más vanguardista de entre los seleccionados, su obra es la materialización real del ideal odológico expuesto por extenso en las páginas anteriores.

Ahora bien, estos seis grupos que Antonio L. Bouza ha diferenciado se pueden reducir a las tres líneas de experimentación odológica que anteriormente se habían derivado de la definición expuesta:

1º grupo: caracterizado por la experimentación dentro del orden lógico del lenguaje tradicional:

a) Jaime Siles, Alfonso Canales y Julián Martín Abad: enraizamiento en la tradición.

b) Pepe Bornoy: experimentación dentro del lenguaje tradicional.

2º grupo: experimentación basada en la ruptura de la lógica del lenguaje: Jaime L. Valdivielso y Luis Conde.

3º grupo: experimentación propiamente visual:

a) Alfonso López Gradolí, Antonio L. Bouza, Damián Ximénez y José M^a. Montells: experimentación con una poesía visual que mantiene la expresión léxica.

b) Fernando Millán y Felipe Boso: experimentación extrema con una poesía visual, cercana a la pintura, en la que sólo aparecen formas.

En definitiva, estas tres líneas estéticas mostraban el desarrollo que la vanguardia odológica había llevado a cabo a través de las páginas de *Artesa* en tres niveles diferentes de realización. La teoría poética que Antonio L. Bouza había venido exponiendo desde 1970 encontraba justificación y al mismo tiempo justificaba la antología de 1975. Asunto diferente sería señalar si los autores seleccionados se plegaban plenamente a los preceptos teóricos esbozados por el director de *Artesa* o si, como parece más posible, los poetas de la antología sólo respondían a una parte de los fundamentos que había expuesto Bouza. Es este posible desajuste entre estudio

teórico-crítico y realización práctica en la antología el que llevaría al prologuista a señalar como verdadera vanguardia experimental, dentro de los poetas señalados, a aquel grupo más próximo a los presupuestos odológicos: Alfonso López Gradolí, Damián Ximénez, José M^a. Montells y el propio Antonio L. Bouza.

Por otra parte, una especial concepción del conocimiento de la realidad y del propio ser a través de las cosas en el lenguaje del poema, un profundo humanismo que lleva a propugnar un estilo radicalmente individual por el que el poeta alcance una comunicación universal y una constante experimentación para lograr, a través de los continuos cambios en la evolución temporal, un estilo de expresión personal, son los presupuestos fundamentales que sustentan el pensamiento teórico-crítico de Antonio L. Bouza desde su planteamiento en la serie de artículos de "Poemática" hasta su desarrollo completo en el estudio crítico que precede a la antología de *Odología poética*. Ellos guiarían las etapas más importantes en la vida de *Artesa*.

La teorización sobre poesía experimental en Artesa

Desde la publicación del "Antimanifiesto Artesa" en el n^o 7 (otoño de 1970), la revista que dirigía Antonio L. Bouza se constituye progresivamente en uno de los

órganos de expresión más importantes de la vanguardia experimental española. La preparación del movimiento *Odología 2000* y de los presupuestos teóricos que han de sustentarlo va ganando espacio dentro de las páginas de la revista a otros modos de expresión poética y ya en el editorial del nº 17 (noviembre de 1972) se proclama:

Es más, creemos que en el próximo año 1973 podrá ser Artesa -ya lo está siendo- el verdadero expositor de la vanguardia poética, especialmente de la española. Sirva este comentario como ofrecimiento a todos los poetas con inquietud de experimentación -honrada alquimia- poética, para constituir ese gran vehículo concreto visual que no tenemos (nº 17, pág. 3).

En efecto, desde el nº 8 (diciembre de 1970), Artesa había ido paulatinamente abriendo sus páginas a diversos poetas que practicaban en sus textos rupturas del verso y distribuciones novedosas de palabras en el espacio de la página, dotándole a éste de una significación específica. Pero lo cierto es que hasta el nº 16 (septiembre de 1972) no se asumen plenamente en la revista burgalesa los presupuestos fundamentales de la poesía visual y concreta. Es precisamente en este número, donde se inician las publicaciones de escritos sobre teoría poética experimental. Hasta el lanzamiento de su propio movimiento experimental en 1975, *Odología 2000*, que comienza a anunciarse desde 1970, en Artesa se publicarán estudios teóricos y manifiestos interesantes en torno a la poesía experimental, respondiendo a las tres consignas que se había planteado el movimiento experimental

español: la exposición de los principales movimientos de vanguardia internacionales; la promulgación y difusión de la vanguardia española, tanto a través de antologías colectivas, como de selecciones personales y de distintas recuperaciones; la teorización de los diversos presupuestos de la vanguardia nacional.

En el nº 16 de Artesa se publicaban dos escritos teóricos importantes para la vanguardia española: por un lado, Felipe Boso presentaba una selección de sus poemas experimentales precedidos de una "Poética" en la que reflexionaba sobre su quehacer vanguardista; por otro, el poeta Fernando Millán historiaba el movimiento de la poesía fonética en su artículo "Génesis y fundamento de la Poesía Fonética". Felipe Boso iniciaba en el nº 16 de Artesa una serie de reflexiones sobre la propia creación experimental que habrían de tener su continuación en los números siguientes en "Poéticas" de otros autores de vanguardia, como Carlos de la Rica o Francisco Pino. Artesa, de este modo, atendía a uno de los presupuestos del experimentalismo español, dando a conocer no sólo la creación particular de algunos de los poetas experimentales más destacados en una breve antología de sus textos, sino también sus propias reflexiones sobre el hecho experimental en sí.

Para Felipe Boso, dos rasgos fundamentales serán los que definan la poesía experimental: su total libertad y la integración del lector en la labor creadora del texto

poético. La poesía experimental supone una verdadera liberación de las palabras, llevando al extremo la máxima futurista, y al mismo tiempo, una liberación del poeta a través del lenguaje:

Finalmente puede entenderse que la única libertad es la de la palabra o bien que la palabra libera. Este es mi modo de ver aquello de "palabras en libertad". Para mí, hasta la libertad es libre (nº 16, pág. 15).

Por otro lado, el lector ya no es un mero contemplador del resultado acabado del poema, sino que se integra en la creación del texto y participa de ella activamente. De esta manera, los límites entre creador y contemplador se difuminan hasta desaparecer completamente:

La poesía experimental no es una calle de dirección única sino múltiple que deja al lector un margen casi tan amplio como al autor, margen de exégesis, de hallazgo, de recreación; posibilidad de hacer descubrimientos no sospechados siquiera por el autor (pág. 16).

El lector, en el acto de co-creación del texto poético, hace que este sea susceptible de múltiples lecturas¹⁸, de "descubrimientos no sospechados siquiera por el autor". Y, por lo tanto, en ese proceso de liberación que implica la escritura experimental, hasta el propio lector encuentra su libertad a través del poema¹⁹.

Una liberación semejante del poeta y de la palabra poética veía Carlos de la Rica en la poesía experimental en su "Poética" publicada en el nº 17 (noviembre de 1972) de Artesa:

Yo creo que la experimentación es una única posibilidad de creación artística. Siempre se experimenta cuando se tiene algo nuevo entre las manos. Una revolución que sea permanente da posibilidades y vía abierta al arte vivo y destruirá lo inmovilista, razón del dogma apagado (nº 17, pág. 40).

En su papel liberador, la poesía experimental anuncia el advenimiento de una nueva sociedad ("Estamos tocando una nueva sociedad", pág. 40), de la cual ella es expresión, una sociedad que necesitará, como querían Bouza y Gomringer, una lengua supranacional que permita la comunicación universal:

El poeta -¿seguimos llamándole así?- visual debe poner nombre a las cosas que ve con ambición de crear una lengua universal sin literatura. El modo de hacerlo se lo irá dando su propia aventura y suerte (pág. 41).

Francisco Pino, poeta vallisoletano al que Mario Hernández, a través de la revista *Trece de Nieve*, había comenzado a recuperar en su quehacer experimental para los poetas más jóvenes en el otoño de 1971, expresaba en el nº 18 (marzo de 1973) de *Artesa*, en una serie de poemas experimentales en los que el juego con el lenguaje es la base de creación, su "Poética cera" que en su "Primer punto" se fundamentaba en dos aspectos resumidos en dos frases: "bien estirpados los pronombres muy per(sonales" y "poética ética ética". Apostaba, así, Pino por una poesía que trascendiera el más radical individualismo en busca, como quería *Artesa*, de una

comunicación interpersonal, una poesía que, en su puesta en común con los demás hombres, se convirtiera en poesía moral, ética, sin olvidar los principios estructurales de la experimentación.

Pero, si las "Poéticas" de Felipe Boso, Carlos de la Rica y Francisco Pino permitían entresacar algunos de los fundamentos de la poesía experimental a través de la reflexión personal sobre la propia creación, lo cierto es que los artículos que escribe en *Artesa* el poeta Fernando Millán permitirán extraer algunos de los caracteres teóricos sobre los que se basa la vanguardia española e internacional. En "Génesis y fundamento de la Poesía Fonética", Millán intentaba demostrar cómo, dentro del proceso de absolutización del lenguaje que supone la poesía experimental, la poesía fonética, "uno de los campos en los que la vanguardia internacional lleva ya años investigando" (pág. 26), recupera un espacio primitivo de la poesía, que la lírica tradicional había perdido: la importancia del sonido como elemento autosuficiente. Así, escribe:

Por el momento, lo que me parece importante es dejar sentado que en la poesía ha habido un uso del sonido como objeto autosuficiente, uso que desarrollaba unas cualidades específicas del sonido, emparentadas con la expresión misma de la poesía. Y es importante dejar sentado tal punto, porque es el que históricamente sirvió para comenzar a hacer lo que de forma muy general, y por ser uno de los apelativos más usados, llamamos poesía fonética (nº 16, pág. 23).

Los sonidos habían sido el fundamento de los modos poéticos primitivos, pero la consideración del sonido, y su vinculación con la música, como un elemento autosuficiente, independiente de la significación semántica que pudiera atribuírsele, había ido paulatinamente decreciendo hasta desaparecer en la poesía tradicional²⁰, aunque se había mantenido en algunos modelos líricos. Es Hugo Ball quien, en los inicios del dadaísmo en el café Voltaire de Zurich, comienza a recuperar estos ejemplos de poesía fonética y empieza a crear nuevas formas acordes a esos modelos. Pronto, ante la experimentación fonética, se abren dos caminos posibles:

Russolo propuso utilizar todo tipo de sonidos, tanto los naturales como los artificiales, a fin de crear una expresión totalizadora de la realidad. (...) Por el contrario, las obras de Ball son típicamente fonéticas, en cuanto se fundan en la utilización de fonemas producidos por la voz humana (pág. 24-25).

Ante estas dos direcciones que toma la poesía fonética, Millán se inclina, siguiendo a Russolo, por considerar que todos los sonidos son susceptibles de ser utilizados artísticamente en la creación de poemas fonéticos:

Todos los sonidos existentes o los que el hombre puede inventar deben ser utilizados artísticamente, siempre que el creador lo considere necesario. Porque todos ellos encierran posibilidades propias, intransferibles, en cuanto a su utilización artística (pág. 25).

La poesía fonética se ofrecía, así, a los poetas experimentales españoles, como un campo de acción vanguardista en el que trabajar, un espacio novedoso de experimentación y de comunicación universal semejante al que ofrecía la poesía visual. Ambas, poesía visual y fonética, parten de una misma concepción de base, que tiende a identificar fondo y forma, es decir, que supone que el contenido de un objeto artístico es su propia forma²¹. Para el poeta experimental, su objeto de preocupación serán los valores materiales del lenguaje y sobre tales valores se construirán los distintos tipos de poesía experimental²², que básicamente pueden reducirse a dos: poesía visual, si lo que se potencia es el valor material óptico; poesía fonética, si lo que se potencia es el valor material de los sonidos. Así, la potenciación de los valores materiales del lenguaje implicará una igualación de fondo y forma en la expresión lingüística, dando primacía a la forma sobre el fondo, de tal modo que la existencia de la escritura sólo se considerará en su realidad material²³.

El nº 20 (noviembre de 1973) de *Artesa* está dedicado de modo monográfico a la figura del poeta vanguardista catalán Juan Eduardo Cirlot, que había muerto en mayo de ese mismo año, constituyéndose en uno de los homenajes más interesantes que se rindieron al poeta experimental. En él, junto a otras firmas notables, se incluye un interesante artículo de Feranando Millán, "Cirlot,

poeta", en el que analiza detenidamente su labor experimental. Comienza subrayando Millán la contradicción existente entre la formación intelectual de Cirlot, de corte tradicional, y su realización en una práctica poética de radical actualidad. Pero, incluso dentro de los elementos que entran en su formación intelectual, Cirlot manifiesta una contradicción de base, pues si, por una parte, enlaza con las concepciones del arte abstracto, por otro, se vincula a las teorías cabalísticas de la Edad Media:

Se declara por ello partidario del arte moderno, que desde Kandinski o Mondrian se enfrenta a diario con lo inaprensible, con lo enteramente abstracto. En el mismo sentido, se declara partidario y discípulo de los cabalistas medievales, concretamente del Zohar místico del siglo XIII (pág. 78).

Por otro lado, Cirlot desarrolla en su obra, como señala Millán, una poesía enraizada en el lenguaje y que tiene en el lenguaje mismo su único referente, distanciándose, de esta manera, de las corrientes principales de la posguerra:

Se da en Cirlot uno de los más nítidos ejemplos de lo que podríamos llamar *una poesía del lenguaje*, esto es, una poesía que no aspira a ser la traducción de unos sentimientos personales, o la de determinados efectos sociales o políticos, sino algo mucho más difícil y en definitiva más importante: ser el efecto típico, intraducible, inclasificable y lleno de vida, de algo que es a la vez social y personal, objetivo y subjetivo, simple y complejo, convencional y anticonvencional: el lenguaje (pág. 79).

Construida su obra con el lenguaje como único referente, la realidad exterior quedará elidida, olvidada dentro del poema y, en consecuencia, el texto poético no tendrá que rendir servilismos inútiles al objeto real en su aspiración a ser mera translación de él en el lenguaje. Para la construcción de ese "edificio autónomo, un sistema con vida propia que se autorregula y se mantiene sin aceptar imposiciones exteriores" (pág. 81), que en Cirlot recuerda los sistemas poéticos de los autores del Siglo de Oro²⁴, el poeta catalán contará con su dominio completo de dos lenguajes autónomos que encontrarán reflejo en su poesía: el lenguaje musical, "en el que los contenidos no interfieren en las interrelaciones sintácticas" (pág. 80); el lenguaje de los cabalistas, "en el que el universo y sus relaciones están concebidos como una gran combinatoria, esto es, como un lenguaje" (pág. 80).

Cirlot se alza, de esta manera, como modelo de materialismo experimental, en la elaboración de un lenguaje, y, consecuentemente, de una poesía, independiente totalmente de la realidad circundante. Es el ejemplo de creación artística que, en su heterodoxia, han de seguir los poetas de la vanguardia española²⁵.

Publicado en el nº 23 (octubre de 1974) de *Artesa*, "La vanguardia como exilio" es uno de los más interesantes textos teóricos escritos en España durante los años setenta. En este ensayo, Fernando Millán analiza

el papel desempeñado por la vanguardia histórica y la razón de ser de los movimientos vanguardistas en las últimas dos décadas. Nace la vanguardia histórica, según Millán, al comprobar el arte su profundo desajuste con la realidad social circundante, al comprobar su radical y plena inactualidad:

Enfrentado a situaciones sociales, políticas y económicas radicalmente nuevas, el arte produjo - como una especie de anticuerpo- la vanguardia, en un desesperado intento por sobrevivir. Y aunque consiguió su propósito -la supervivencia- no lo consiguió sin trauma. La primera señal de la crisis, fue la autoconciencia dolorosa de su propia y llamativa inactualidad (nº 23, pág. 11).

Este desajuste, este saberse inactual, lleva al arte a un proceso paulatino de aislamiento del cuerpo social, hasta que se convierte en un espacio de exilio dentro de la propia sociedad. En este exilio, al arte, a la poesía, sólo le queda un instrumento de trabajo: el lenguaje autónomo, aislado de toda función referencial, sin ninguna necesidad de servir como medio de comunicación, de transmisión de contenidos. Los poetas simbolistas y Mallarmé a su cabeza son los primeros que logran dotar de plena autonomía al lenguaje poético:

Mallarmé levantó un edificio que sólo tenía una salida: el lenguaje. Lejos de los salones románticos y parnasianos, la poesía se fue despojando de todo lo que no le era esencial, al tiempo que ponía en duda su propia existencia en un pesimismo radical (pág. 12).

Una vez rotos los lazos con la sociedad, y con el lenguaje como único instrumento de trabajo, la poesía pudo lograr su plena libertad expresiva, y del verso libre pronto se pasó a las "palabras en libertad" de Marinetti y los futuristas. Es ahí, precisamente en esa libertad absoluta del lenguaje, donde paradójicamente encuentra la poesía moderna su función social:

Emancipada de toda tutela y libre de todo freno, la poesía empezó a encontrarse a sí misma, y al encontrarse, empezó a estar cerca de su realización social. La misma causa que la llevó al exilio, empezó a ser su fuerza más importante para volver de él. El profundo dominio del lenguaje y su libre utilización hicieron de la poesía una técnica de gran profundidad y alcance en el mundo de la expresión (pág. 13).

Una vez hallado el puesto de la vanguardia dentro de la sociedad, el exilio vanguardista y el cuerpo social inician un movimiento de acercamiento, de progresiva integración. Sin embargo los problemas de inactualidad e inadecuación que habían dado origen al exilio artístico de la sociedad continuaban vigentes, por lo que la vanguardia se planteará, como modo de lograr una continua actualización de la relación entre arte y cuerpo social, el heredarse a sí misma:

En efecto, exilio y vanguardia son sinónimos. De tal forma, que en el momento en que la realización social de la poesía se da, el momento en que la vanguardia se integra, desaparece. Y sin embargo, las razones que la hicieron ineludible, permanecen en gran parte, aun cuando hayan adoptado en muchos casos ropajes muy diferentes. ¿Solución? la vanguardia se hereda a sí misma (pág. 13).

Si este planteamiento sobre los movimientos de vanguardia es válido para el experimentalismo internacional, problema distinto plantea la vanguardia en España. La falta de una tradición vanguardista en la poesía española obliga a los creadores experimentales de nuestro país "a quemar etapas, dentro del más exigente de los exilios, ya que cualquier concesión, cualquier debilidad, puede convertirse en un suicidio" (pág. 16). La novedad de la vanguardia en España, la falta de tradición en este sentido en nuestro país, la libera de servidumbres y referencias, pero, por otro lado, obliga a los creadores experimentales a inventar una verdadera y profunda vanguardia desde el vacío. El método experimental, con su relación dialéctica arte-vida, arte-sociedad, permitirá, por una parte, crear una vanguardia a los autores españoles y, por otra, se revelará como el modo más eficaz de mantener en continua actualización el arte con respecto al grupo social y a los problemas de éste (pág. 17). De esta manera, el objeto artístico creado mediante este método experimental cobrará, como quería Max Bense²⁶, dimensiones de *correalidad* y suspenderá, en consecuencia, las distancias entre arte y realidad:

Efectuar tal enfrentamiento (arte-realidad) es proclamar que el arte -todo el arte- no es sino una forma de opresión. Y a mi entender en tal creencia se confunde el instrumento con algunos de sus efectos. Por otro lado, mediante tal oposición se llega a la conclusión lógica de que todo el mundo es arte. Y la verdad, pienso que caer en esa adoración

irracionalista es algo difícilmente aceptable, aunque se lleve a cabo por personas aparentemente lúcidas (pág. 19).

Realidad y correalidad, objeto y creación artística, pertenecerán a una misma dimensión de lo real y, por lo tanto, eliminadas las barreras entre arte y vida, ambas evolucionarán paralelamente en una relación dialéctica que permitirá el reajuste y la actualización del movimiento de vanguardia a los problemas de la sociedad circundante.

Así pues, para Fernando Millán, la vanguardia no se plantea como un estadio de desarrollo artístico histórico, sino como un movimiento de continua actualización, cuya manifestación última se encuentra en el experimentalismo. De esta manera, el arte experimental siempre será un arte actual, reflejo de la sociedad del momento, con proyección hacia el futuro, puesto que en su propio ser lleva el embrión del cambio²⁷.

En resumen, en las páginas de *Artesa* hallan espacio para su realización los tres flancos de acción que el movimiento experimental español se había planteado desde la segunda mitad de los años sesenta. Por un lado, la atención y divulgación de los principales movimientos de vanguardia internacionales se encuentra reflejada en el estudio de Fernando Millán dedicado a la "Génesis y fundamento de la Poesía Fonética", publicado en el nº 16. La difusión de la vanguardia española se lleva a cabo mediante la antologación en los números de la revista de

la obra experimental de diversos poetas y la explicación en sus "poéticas" de los presupuestos que fundamentan su creación. Por otra parte, desde Artesa se recupera la obra de figuras tan importantes para el experimentalismo español como, entre otras, las de Juan Eduardo Cirlot o Francisco Pino. Por último, Fernando Millán lleva a cabo la teorización de diversos aspectos de la vanguardia internacional y de la española en su artículo "La vanguardia como exilio". Artesa se convierte, de esta manera, en un órgano transmisor y de difusión de capacidad múltiple del movimiento experimental español. En sus páginas encontrará espacio tanto la teorización sobre la creación vanguardista como la práctica de la experimentación.

Etapas y evolución en Artesa

Para llevar a cabo el estudio de la evolución y de los contenidos poéticos que recoge Artesa, una vez analizados los presupuestos teóricos que la sustentan, he establecido diferentes etapas en su desarrollo, etapas que han de relacionarse con el cambio paulatino de los modos poéticos expuestos en sus páginas, así como con el cambio de sus colaboradores habituales, que habrá de redundar, evidentemente, en una progresiva transformación estética. Que, en los poco más de siete años de

existencia de la revista, ésta pasara de ser una publicación en la que tenía cabida un tipo de poesía de honda raíz humanista y con unos modos expresivos próximos a los dominantes en los primeros años de la posguerra, a ser uno de los órganos más eficaces de difusión del experimentalismo español, es algo que merece un estudio detenido que analice los diversos grados evolutivos que llevan de un extremo al otro.

He dividido la revista en cuatro etapas evolutivas de diferente extensión y duración a fin de observar de cerca esa transformación estética paulatina que sufre Artesa.

Primera etapa: de octubre de 1969 a verano de 1970

Los seis primeros números de Artesa constituyen su primera etapa de evolución estética, que se extiende desde octubre de 1969, en que se publica el primer número, hasta el verano de 1970. La poesía que se recoge en estos primeros números responde, en términos generales, a las principales líneas poéticas que se habían venido desarrollando desde los primeros años de la posguerra y que, a finales de los años sesenta, se encontraban en franca decadencia. La poesía de tono arraigado encuentra múltiples manifestaciones en estos primeros números, del mismo modo que la poesía desarraigada, que alcanza, en algunas ocasiones, tintes tremendistas. El poema religioso, tanto de alabanza como

de reproche desgarrado, encuentra un espacio importante en las páginas de Artesa. Parece también perceptible una huella de la poesía de Antonio Machado en los poemas publicados en estos primeros números: el tema del canto castellano, de la contemplación de Castilla y el enraizamiento en la tierra, que es común a muchos de los poemas, parece derivarse directamente de *Campos de Castilla*; una cierta interiorización y simbolización en la contemplación del paisaje, como reflejo del espíritu, también parece hallar su antecedente en la poesía del sevillano. Por otro lado, formalmente el soneto y los poemas en verso clásico, principalmente endecasílabos, son los moldes poéticos predominantes en esta primera etapa. Apenas si se puede entrever en estos primeros poemas de Artesa algún elemento que anuncie la posterior evolución hacia una poesía radicalmente experimental.

El canto machadiano a la tierra de Castilla, la interiorización del paisaje en el que el espíritu encuentra reflejo perfecto para estados del alma, la concepción misma del paisaje castellano como "tierra de alma"²⁸, la simbolización de éste, y la elevación a un plano religioso, a través de una serie muy reducida de elementos abstraídos, puede definir en el n° 1 de Artesa el poema "Hoy en la tarde", de Antonio Leandro Bouza:

Hoy en la tarde,
mirando los azules y los verdes
en la Castilla de mis tardes nuevas
quise dar nombre a los matices cárdenos
y a los ribazos pardos y a las piedras.

(...)

Mis ojos de la tarde,
del color de la tierra de mi tierra,
marchitos de mirar al Dios lejano
besan profundos llantos de los hombres
con el rocío helado de mis penas (nº 1, pág.
18-19).

Un tono semejante de reflexión íntima, con tintes religiosos, a partir de la contemplación del paisaje castellano puede verse en el poema "Meditación (Tierra de Campos)", de Antonio Rodríguez Llanillo:

El marco gris del cielo en la ventana
muestra una herida azul. Y un campo verde
donde la vista en derredor se pierde
por el mar de Castilla (pág. 26).

La visión del paisaje castellano se desarrolla también dentro de una línea tradicional, heredera del Romancero, por la que el poema, como las antiguas crónicas, en su fragmentación narrativa²⁹, se convierte en el punto de encuentro de lugares, espacios urbanos y rurales, que se cargan de contenido emotivo con el sólo hecho de ser citados en el verso³⁰. Así, puede verse en el nº 1 el "Romance del Río Oja", de José Luis Camarero (pág. 23-25) o, en el nº2 (noviembre de 1969), dedicado a la figura de San Juan de la Cruz, el poema de Valentín de la Cruz titulado "Geografía de la luz Sanjuanista":

Hontiveros: trigo y encina. Pastizal.
Ubeda: torres y piedra de oro
sobre cerros famosos.
Hontiveros con una luz vertical
abrió tus ojos;
Ubeda con tinieblas cerró el lloro (nº 2, pág.
5).

En la contemplación del paisaje que desarrollan algunos de estos poemas, se percibe una cierta actitud mística, un sentimiento religioso y una interiorización de lo contemplado que se eleva, mediante recursos de abstracción y metaforización, a una categoría de desarrollo simbólico. Muchos de los poemas citados trascienden la mera descripción para, en su intento de reflejar estados del alma, elevarse a un plano de significación más profunda. En cierto modo, puede decirse que es apreciable en mucha de la poesía que se publica en esta primera etapa de Artesa una línea de vinculación y desarrollo del Simbolismo y, en consecuencia, un enlace con los orígenes de la modernidad poética. En este sentido, creo que es importante el hecho de que el n° 2 (noviembre de 1969) de la publicación esté dedicado a la figura de San Juan de la Cruz:

Pero hoy es día de gloria y nuestra Artesa navega en busca de poemas y poetas, segura de que aún repleta de pesca no naufragará, porque lleva un capitán: tan menguado, que no ocupa sitio; tan alto, que su frente va horadando el firmamento, y tan poderoso, que las flechas de sus versos llegan hasta Dios.

¡Los que van a luchar te saludan capitán Juan de la Cruz! (n° 2, pág. 3).

Pese a los tintes marciales que impregnan estas palabras, creo que no debe desatenderse la voluntad que expresan de trascender la realidad circundante y elevarla a un plano de significación simbólica, la conciencia de que la poesía, y en ello es un ejemplo el místico abulense,

constituye un método de conocimiento supralógico. Pienso que en este sentido, aparte de su carácter religioso, deben interpretarse frases como: "su frente va horadando el firmamento" o "las flechas de sus versos llegan hasta Dios". No obstante, el número dedicado a San Juan de la Cruz recoge unos cuantos poemas religiosos en los que el sentimiento trascendente va mucho más allá de la trascendencia religiosa, para establecerse en un nivel de conocimiento supralógico, en la búsqueda, a través del poema, de una realidad más profunda y verdadera. En esta dirección pueden interpretarse poemas como "Telón de fondo", de Bernardo Cuesta Beltrán, los sonetos "Dos poemas del otro lado o Poemas de las tardes largas", de Graciano Peraita González, o "Inefable", de Antonio Maté.

A esta vinculación con una poesía de raigambre puramente simbolista que se establece en Artesa a través de San Juan de la Cruz, debe añadirse el pequeño homenaje que algunos de los colaboradores de la revista rinden en sus versos publicados en el nº 5 (primavera de 1970) a la figura de Gustavo Adolfo Bécquer, de cuya muerte se celebraba el centenario por aquellas fechas. Así, Juan Vallejo realiza un extenso homenaje al poeta sevillano en su poema "...1870", y Concha Lagos, en "Cuando la primavera", incluye a Bécquer en sus versos de tono simbolista:

Silencios desbordados de preguntas
serán de nuevo
y aquellos otros de puñal clavado.

En el espacio están
soñando ser palomas
o acaso golondrinas,
como en la rima de Gustavo Adolfo,
para volver, cuando la primavera,
a repicar en la ventana (nº 5, pág. 8).

Pero el tono marcadamente simbolista que desarrollaban muchos de los poetas de Artesa en esta primera etapa trascendía, en el quinto número, más allá de los homenajes a Bécquer y a su mundo simbólico, y llegaba hasta el poema-editorial que, con el título de "Convocatoria a una primavera", abría esta quinta entrega:

Os convoco al más grande certamen
donde pueden matarse los hombres
con un libro de rosas.
Os invito al aquelarre de los sueños
donde se celebran tres misas sensoriales
y se hacen salmos abstractos (nº 5, pág. 3).

"Aquelarre de los sueños", "misas sensoriales", "salmos abstractos", no cabe duda de que los poetas de Artesa estaban insertos en el mundo del simbolismo, que, a través del sueño y los sentidos, buscaban en el poema un modo de conocimiento más profundo que el que alcanzaba la razón lógica, al mismo tiempo que otorgaban a la palabra poética una categoría completamente independiente de referencias constreñidas a la realidad.

La poesía religiosa ocupa un lugar importante dentro de esta primera etapa de Artesa, en sus diversas manifestaciones. Si el nº 2 de la revista está dedicado íntegramente a San Juan de la Cruz, la tercera entrega

(Navidad de 1969) se dedica de modo monográfico a la Navidad, recogiendo una gran cantidad de villancicos, entre los que destaca la recuperación del poema religioso "Fuente y María", de Miguel Hernández, o, acorde con los tiempos que discurrían, el "Villancico vietnamita", de José M^a. Fernández Nieto:

Una rosa se marchita
arrancada de un rosal.
Junto al amor del Portal
llora un niño vietnamita
sin nombre y sin apellido,
un niño que se ha perdido
no sabe cómo ni cuándo (nº 3, pág. 4).

El tema religioso se unía, como en este caso, a una protesta social en poemas como "Poema para pedir por los niños de Biafra", de Angel Miguel Gobantes, o en "El pobre", de Federico Salvador Puy, o adquiría un cierto tono desarraigado en poemeas como "Villancico de la Cruz", de Antonio L. Bouza, "No llores", de M. Garrido Hernando, o "¿Ni aún, Navidad?", de Jesús Barriuso, aunque el tono del canto del villancico navideño era el más común: "Dios entre nosotros", de Pascual Castillas Oña, "Villancico alto del corazón y la escalera", de José Manuel García Verdugo, o "Gloria in Excelsis Deo", de Jesús M^a. Iraola.

El tema religioso se desarrollaba en esta primera etapa de Artesa habitualmente con tonos meditativos, como en "La cuenta" (nº 4), de Federico Salvador Puy, o narrativos, como en "Vana razón" (nº 4), de José Álvarez

Canals, o "El hombre guapo de Galilea" (nº 2), de Graciano Peraita González. En otras ocasiones los poemas religiosos derivaban a tratamientos próximos a la poesía mística, como en "Duc in altum", de Emeterio García Setién:

Y que siembre tu proa iluminada
por las rutas oscuras
de la noche callada
las auroras futuras.

Desamarra, Señor, a tu manera,
con mano violenta o mano suave,
del puerto de mi carne carcelera
mi nave de cristal, mi bella nave (nº 5, pág. 9).

Pero lo cierto es que muchas veces los poemas religiosos derivan hacia un tratamiento desarraigado, heredero de la poesía primera de Blas de Otero, como en "No abuses de Dios" (nº 6), de Antonio L. Bouza, "Y mientras, ¿dónde estás?" (nº 6), de Jesús Barriuso, o incluso llegan a tomar tintes tremendistas, como en "Déjame morir cuando yo quiera" (nº 2), de Graciano Peraita, o "¿Pero, qué hacéis ahí, siempre velando cadáveres?", de Jesús Barriuso:

Os llueven los dioses muertos.
por vuestras uñas bulidas.
por vuestras endomadas tertulias.
vestidas de tolerancia.
Cantos rodados de impotencia
que se sueñan aristas cortantes v firmes.
Estertor agónico v forzado.
soñándose vómito de sangre
cruelmente vestido de pajarita (nº 4. pág. 7).

Jesús Barriuso es quizá quien más se acerca en esta primera etapa de *Artesa* a los tonos tremendistas y expresionistas, sin embargo un cierto tono humanista, con notas de crítica social, embapa una gran parte de los poemas de los principales colaboradores de la revista. A este tono responden, por ejemplo, "El pueblo" (nº 2), de Antonio R. Llanillo, "Cara al mundo" (nº 4), de Pascual Castillas Oña, "Pescador" (nº 4) y "Juan Pablo" (nº 6), de Bernardo Cuesta Beltrán, etc., pero quizá sean dos los poemas que pueden responder mejor a este tono tan característico de una de las líneas poéticas más importantes durante la primera etapa de *Artesa*. El tono reflexivo-humanista, con un referente explícito en la segunda persona, en el que no son extraños los tintes simbolistas, tiene un buen ejemplo en "Amigo que lo tienes todo", de Antonio L. Bouza:

Amigo que lo tienes todo

Solo te falta conocer aquello
por lo que el hombre dejó el universo

Aquello que hace alegre la miseria
y convierte el polvillo del camino
en perfumada esencia (nº 2, pág. 17).

Este tono de reflexión humanista lo heredaban los poetas de *Artesa* de las corrientes más características de la primera posguerra. En este sentido, el ejemplo de la poesía de Blas de Otero no era extraño para los autores burgaleses, como muestra el homenaje que se rinde al poeta bilbaíno en el nº 6 (verano de 1970), en el poema

"Encuentro con Blas de Otero", de J.S. Varona, uno de los colaboradores habituales de la publicación en esta primera etapa:

Era un día abierto;
cuando oí tu llamada
en mí algo entró.
luego aquellas palabras
pesaban en mí y las amaba.
Como una vez dijiste
te queda la palabra;
con la que juzgas a esta España.
con la que nos llamas.
a la que escuchamos y por la que afirmo
que siempre te quedará la palabra (nº 6. páq.
46).

En muchos casos. la contemplación del paisaje. desposeída de toda voluntad de trascendencia espiritual. fija su atención en algún espacio arquitectónico que se convierte en motivo de reflexión y descripción casi barnasiana. Así. "Cartuía de Miraflores". de Bonifacio Zamora. retoma una línea poética ya tradicional de descriptivismo historicista con tonos clásicos:

Catafalco de piedra. Arquitectura
toda silencio y expresión callada.
Soledad nunca sola. Acompañada.
y a solas criador y criatura.

Oración hecha salmo en la moldura
y responso en la piedra cincelada.
Cantoral y capítulo. Acordada
consonancia de coro y de clausura (nº 4. páq.
27).

Esta línea poética alcanzará un desarrollo más pleno en los poemas de Carlos Frühbeck de Burgos. quien en

"Gibraltar español" (nº 5), elevará el tono historicista a protesta nacional.

Formalmente, el soneto es el tipo de poema que domina en las páginas de esta primera etapa de Artesa y que señala, por otra parte, el enlace de la poesía practicada en estos números con el sonetismo característico en los primeros años de la posguerra. El soneto sirve de soporte tanto para poemas de tono religioso, como para homenajes poéticos, para poemas de tono humanista, desgarrado, e incluso para la protesta social. El tipo de soneto utilizado en estos primeros números de Artesa se ajusta perfectamente a los modelos clásicos en castellano, escritos en endecasílabos. Sus más continuados practicantes y los que mejores resultados alcanzan son Carlos Frühbeck de Burgos, cuyo "Tríptico de homenajes", dedicado a Miguel Hernández, Eduardo Alonso y Manuel Altolaquirre, se publica en el nº 6, Caballero de Hinestrosa, Federico Salvador Puy o Julián Velasco de Toledo.

En el editorial del nº 2 de Artesa, se anunciaba que "en cada uno de los sucesivos números contaremos con algún poema, escrito especialmente para Artesa por ilustres figuras de nuestra poesía" (págs. 3-4). En el nº 3, dedicado a la Navidad, se recogía, como ya apunté, el villancico "Fuente y María" de Miguel Hernández, y en el nº 4, primero de los publicados en 1970, comenzaban las colaboraciones, que resultarán habituales en la revista.

de la poetisa, perteneciente por edad a la generación del medio siglo, Concha Lagos, con su poema "La danza:

Siempre la luz radiante, cegadora,
la que penetra el hueso y la nostalgia.

¡Siempre la luz!

Danzad, tendad el vuelo
hasta sentir fundida luz y sangre (pág. 6).

Concha Lagos aparecería de nuevo en el n° 5 de *Artesa*, dedicado parcialmente al canto de la primavera, con el poema, con referencias becquerianas, "Cuando la primavera". En el n° 6, las dos "ilustres figuras de nuestra poesía" invitadas a participar en *Artesa* fueron Francisco Garfias y de nuevo Concha Lagos. Garfias escribía una "Oración ante el Cristo de Burgos":

Cristo muerto entre dos crepúsculos.
resuello antiguo. cuerpo de pasmo;
aquí vengo con mis estrofas.
a quemarlas bajo tus párpados.
Raíz del mundo. varón doliente.
empújame a tu desamparo.
avéntame los ruiseñores
por siempre. amen. Cristo de cuarzo (pág. 7).

Concha Lagos. en "Norte". desarrollaba una poesía con tintes simbolistas:

Cuando en un alto del camino
la inmensidad contempla el hombre.
todo se acepta. Pero.
a poco que la aurora se demore. vuelve la
angustia
acotando parcelas en torno al corazón (pág.
47).

En el mismo número de *Artesa*, Angel García López³¹ publicaba dos sonetos pertenecientes a su libro *Volver a Uleila*, que había sido recientemente galardonado con el premio Gabriel y Galán de 1970. En ellos, García López desarrolla la descripción del paisaje castellano con tintes simbolistas, los referentes paisajísticos adquieren categoría de símbolos, y expresión conceptista, haciendo gala de su capacidad poética en la creación de sonetos:

Tarde de invierno. Tras la luz se mueve
una espadaña de Segovia. En vilo
las torres del Alcázar. Corta el filo
del aire. Peñalara. entre la nieve (pág. 9).

En el nº 6 de *Artesa*. se convocaban. por otra parte. los premios "Conrado Blanco". para un solo poema. y "Zahorí". para un libro de poemas de un autor menor de veintidós años. El jurado. compuesto por Concha Lagos. Valentín de la Cruz. Juan Manuel Reol Tejada. José M^a. Montells y Antonio L. Bouza. otorgaron en julio de 1971 el premio "Zahorí" al libro *Marineros perdidos en los puertos*. de José Luis García Martín. publicado al año siguiente por *Artesa*. y un accésit a Valeriano Heras Alcalde. El mismo jurado declaró desierto el premio "Conrado Blanco". otorgando dos accésits a Alfonso López Gradolí y Eduardo Ruiz Fernández. En el acto de entrega de los premios. Félix Grande levó una conferencia sobre "Reciente y novísima poesía española".

Por otro lado, el nº 6 de Artesa comenzaba a mostrar ya las primeras disensiones dentro del grupo de colaboradores, y el editorial se hacía eco de los primeros abandonos:

En cuanto a nuestra Artesa, podríamos decir que la gloria y eficacia poéticas son semejantes a una nave espacial que inicia su movimiento con un pesado proyectil y que ha medida que se eleva va soltando cuerpos que cumplieron su misión impulsora, para quedar, en alturas ya celestes, con el último y pequeño -aunque poderoso- cohete de la perseverancia, que la pone en el paraíso sideral (pág. 4).

Si se compara la lista de "impulsores" que aparecía en el primer editorial de la revista. contertulios del Bar Miraflores. con los colaboradores que participan en la sexta entrega de Artesa y en las siguientes. podrá verse cuáles han sido los abandonos más importantes: José Luis Camarero. Juan José Ruiz Rojo y Rafael Núñez Rosaenz. Precisamente. estos poetas que desaparecen del cuerpo de colaboradores de Artesa representaban en su obra las tendencias más arraigadas. menos evolucionadas. en la poesía de la primera posguerra.

Segunda etapa: de otoño de 1970 a mayo de 1972

La aparición del nº 7 (otoño de 1970) de Artesa supone un cambio fundamental en la revista burgalesa. que hace considerar el inicio de una nueva etapa en su evolución. En este nº 7 se publicaba. al mismo tiempo que se hacía en la revista madrileña *Poliedros*. el primer

"Antimanifiesto Artesa", donde se fundamentaban los principios estéticos que habían de regir a la revista a partir de ese momento: ruptura con los movimientos de pretendida vanguardia y con las estéticas anteriores; rechazo de todo informalismo poético; confluencia de todas las artes en la escritura poética; y expresión de un profundo humanismo. Por otro lado, se iniciaban en este número la serie de artículos sobre "Poemática" que escribiría el director de Artesa Antonio L. Bouza, reflexionando sobre el hecho de la escritura poética. Por último, es en este número donde comienzan las páginas de crítica y comentarios de libros que estarán a cargo de Carlos Frühbeck de Burgos durante los primeros números de esta etapa. De esta manera, el antimanifiesto confluía con las páginas de la sección "Poemática" y con la sección de comentarios para dotar a Artesa de un cuerpo teórico de reflexión sobre el objeto poético.

Por otra parte, el nº 7 de Artesa supone la apertura de la revista a poetas de otros grupos y corrientes estéticas, superando, como se podía leer en el editorial del último número de la publicación, "los primeros números de inevitable balbuceo localista" (nº 32-33, pág. 3). La publicación del "Antimanifiesto" simultáneamente en Artesa y en *Poliedros* suponía el hermanamiento de las dos revistas poéticas, hermanamiento que se confirmaría a partir del nº 8 con la inclusión de poemas de José M^a. Montells, director de la publicación madrileña, en la

revista burgalesa. Paralelamente a este hermanamiento, Artesa enlaza en este número con otra revista burgalesa, *Espiral*, cuyo director, Luis Conde, colabora en este número con su poema "A un pueblo castellano:

Roja mancha
sobre el rojo suelo
de mi ensangrentada Castilla.

Fea berruga (*sic*)
de la rugosa tierra
de mi triste Castilla.

Más piedras
entre montones de rocas
de mi rota Castilla (nº 7, pág. 32).

El hermanamiento de las dos publicaciones burgalesas lo sancionaría el editorial del nº 8 de Artesa:

Vemos cómo cabalgan a nuestra misma rueda los jóvenes artistas de *Espiral* dispuestos para un futuro relevo.

La Artesa v la *Espiral* v la *Espiral* v la Artesa. Dos nuevas v eternas revistas de querer hacer (nº 8, pág. 2).

La relación de Artesa con otras revistas poéticas se extendería más allá del localismo burgalés v. como en el caso de *Poliedros*. la colaboración del director de la revista algecireña *Bahia*³². Manuel Fernández Mota. con el poema "Viento de neqrura" en el nº 8 (diciembre de 1970). abría los caminos de comunicación poética entre los autores andaluces v los castellanos.

La publicación en el nº 7 del poema "Tarde de iulio conmiqo". de Pureza Canelo. a quien se le concedería ese mismo año el Premio Adonáis con su libro *Lugar común*.

indicaba la apertura de Artesa a los jóvenes poetas españoles, próximos, en algún caso como éste, a sus postulados estéticos:

Para los primeros brazos
para los últimos brazos que saltarán
se saltarán, nos iremos con ellos, dos brazos,
tres, más brazos,
pares de brazos en tardes como ésta
y otra vez la tierra redonda que dicen
para violar la rueda.
Y la tarde no se cansa de servirse. v ahí está
la esperanza.
v me sirve. v la escucho v está alta
v conmigo (nº 7. páq. 8).

Pureza Canelo abriría las colaboraciones poéticas del nº 9 (febrero de 1971) de Artesa con su poema "Un punto de emoción", en el que un cierto simbolismo irracionalista se unía a tonos claramente románticos:

Por eso. aquí. a mi lado.
vo tengo una paciencia;
el entretenimiento del día que viene conmigo.
el sueño de la tórtola;
v hav un ruido del corazón desde mi puesto.
Estov en este humor v vuelta de cara
como el techo o la moneda;
hov puede nacer un pino para crecer más. quiero
saberlo.
un hijo del invierno.
lo quer el poema comenta tan despacio.
tan alto como quisiera llevármelo (nº 9. páq. 3).

Antonio L. Bouza comentaría *Lugar común* en el nº 10 (abril de 1971) v en el nº 11 (julio de 1971), dedicado como homenaje a Fernán González, el Conde de Castilla. Pureza Canelo publicaría "Mediodía en Castilla".

Las colaboraciones de Mario Angel Marrodán, que publica "Señal de fe para salvar la vida" (nº 7), "Criatura de llanto" (nº 9) y "Carátula de un destino" (nº 11), abrían las puertas de Artesa a autores de generaciones anteriores. Concha Lagos, en este sentido, que había colaborado en la primera etapa de la revista, publicará también diversos poemas en esta segunda etapa.

Pero, pese a esta progresiva apertura a diversos caminos poéticos, en el nº 7 de la publicación burgalesa aún prevalecen muchos de los temas y formas característicos de los primeros números. Así, el tema castellanista aparece en "Un pueblo". de J.M. Ruiz Solsona, y el tema religioso es desarrollado por Antonio L. Bouza, en "Como una cruz de carne" y "Dentro de Dios", y por Jesús Barriuso, en "Nocturno". Una poesía de tono humanista y solidario-social, próxima a las tendencias más desarraigadas de la primera posguerra, puede encontrarse en "Gris universo", de L. Rosa Hita, en "El odio universal", de Jaime L. Valdivielso, y en "Crónica de guerra", de R. Núñez. El soneto, por otro lado, sigue siendo, como en la primera etapa, la estrofa más repetida dentro de este primer número del nuevo período: "El toro español", de Federico Salvador Puv, tres sonetos que recuerdan en tono y tema a la poesía de Miguel Hernández: "Rama descaída", de Antonio España, vinculado al modo desarraigado del primer Blas de Otero; "Soneto al Doncel

de Sigüenza" y "Valle de Tregua", de Carlos Frühbeck de Burgos.

Si, en el nº 6, el "Encuentro con Blas de Otero" marcaba el carácter de Artesa y su voluntad de enlazar con los poetas que se habían dado a conocer durante los primeros años de la posguerra, la publicación en el nº 7 del poema dedicado a Victoriano Crémer "... y a rebosar de versos tengo el alma", al que se añaden unas palabras de homenaje, viene a subrayar esa tenedencia dominante en la primera etapa de Artesa y su vinculación con el tono humanístico que mantenía la revista incluso desde sus postulados teóricos.

La selección de textos y el cuidado de la revista aparecían en el nº 7 a cargo de Antonio Leandro Bouza, mientras que de las críticas y comentarios se encargaban Carlos Frühbeck de Burgos, Jesús Barriuso y J.M. Ruiz Solsona. En este sentido, la lista de colaboradores de Bouza en el inicio de la segunda etapa de Artesa parece señalar una cierta continuidad con los primeros números de la publicación, pero la incorporación de Jaime L. Valdivielso en el nº 6 y de Julián Martín Abad en el nº 7, señala ya dos nombres significativos para el posterior desarrollo de la revista.

En los casi dos años que ocupa esta segunda etapa de Artesa se publicaron nueve números. Considerar que los presupuestos teóricos y estéticos se mantuvieron homogéneos a lo largo de todo ese período de tiempo

resultaría falsificador. Así pues, creo que pueden diferenciarse dos períodos diferentes de evolución dentro de esta segunda etapa, agrupando cada uno de ellos cuatro números y siendo el nº 11 (julio de 1971), dedicado a homenajear al Conde Fernán González en el milenario de Castilla, el eje de tránsito entre ambos períodos. Si el primero de estos dos estadios marca todavía un enlace con los presupuestos estéticos de la primera etapa, el segundo estadio adelanta ya los rasgos que definirán la poesía que se publique en *Artesa* durante la tercera etapa. Algunos cambios, fundamentales en la publicación, señalarán, como se verá, el tránsito de un período a otro en esta segunda etapa.

El nº 8 (diciembre de 1970) de *Artesa* se iniciaba con el anuncio de la exposición *Odología 2000*, que había de celebrarse ese mismo mes de diciembre: "Y unas pinturas de poemas, Exposición Odología-2000, que empieza en diciembre" (pág. 2). "Pinturas de poemas", ése era el carácter que los colaboradores de *Artesa* querían dar a sus nuevos poemas escritos en esta etapa. El "Editorial" del nº 9 (febrero de 1971) da noticia del resultado de aquella exposición odológica:

Se celebró la exposición *Odología 2000* y se leyeron poemas. Se dio el mensaje y de nuevo el edicto está diciendo a los que esperan el verso para salir a redimir a nuestro pueblo, que *Odología 2000* está otra vez en los caminos con su proclama rampante de poesía concreta, poliédrica y odológica (nº 9, pág. 2).

Poliedros, *Espiral* y *Artesa* confluían en la creación de una *poesía concreta y odológica*, una poesía que, a caballo entre la pintura y la escritura, otorgara al elemento visual del poema un carácter significativo, una poesía vanguardista de ruptura radical con todo lo anterior; así lo expresaba José M^a. Montells, director de *Poliedros*, en su "Poética" publicada en el n° 9 de la revista burgalesa:

Esto es un baile de alaridos
esto es un cielo que yo os he descubierto,
líquenes que desgarran la aurora
con un silencio agudo.
Esto es la derrota de los martillos apagados.
Esto es un arco por donde van los gritos,
una antigua ternura que llevas encendida.
Hilos de sombra desbocados.
Esto es una lengua oscura y muerta.
Esto es una pupila sin aviso:
Hay que hacer de la poesía un escándalo
cotidiano (pág. 13).

La poesía como "escándalo cotidiano" había de ser la base de la estética vanguardista que se iba a comenzar a practicar en esta segunda etapa de *Artesa*. Para ello, la publicación burgalesa ampliaba sus vínculos con las estéticas de ruptura y, en el n° 10, enlazaba con el grupo que, de la mano de Fernando Millán, publicaba en Madrid la colección de libros N.O.. De esta manera, la exposición *Odología 2000* no suponía el final de un proyecto poético, sino que significaba el comienzo de un desarrollo teórico-estético que habría de culminar en febrero de 1975 con la publicación de la antología *Odología poética*.

Algunos de los poemas incluidos en el n° 8 ya manifestaban, aunque aún levemente, esta preocupación por dar una significación dentro del poema a la distribución espacial de las palabras en la página. Así, por ejemplo, José M^a. Sainz Varona, en "Entra una sombra", desarrollaba formalmente un poema en un modo próximo al caligrama, distribuyendo las palabras en distintos lugares de la página y rompiendo el espacio formal tradicional del poema³³, pero su contenido aún manifestaba una unidad temática y un desarrollo imaginístico próximo a algunos poemas de Blas de Otero. Julián Martín Abad, en "La libertad es un ciprés", también practicaba una ligera fragmentación del verso tradicional, aunque con unos resultados menos vanguardistas; tanto el tono narrativo como el desarrollo temático aproximan el texto, no obstante, a formas poéticas anteriores. Por otro lado, José M^a. Montells, en un poema de título culturalista como "Lovecraft está en mi habitación y se tambalea como yo porque las sombras se han retirado y sólo nos queda tu imagen", lleva a cabo, en una distribución espacial tradicional, un desarrollo poético en el que diversos personajes histórico-culturales se vinculan a través de imágenes de un irracionalismo radical próximo al surrealismo:

Los gramófonos flotan en la saliva muerta
de las vacas
H.P. Lovecraft que me ha visitado,
grita y se tambalea como yo,
los camastros gritan y se tambalean como yo.

(yo sé que tu boca grita y se tambalea como yo)
zapatillas de amor empedernido,
el rugido en la selva que lanza Andrés Bretón
(nº 9, pág. 36).

Pero, frente a las tendencias más vanguardistas representadas en este número por Martín Abad, Montells y Sainz Varona, el predominio de las líneas estéticas continuadoras del desarrollo poético anterior es casi absoluto. Así, la poesía religiosa tiene su representación en "Inri", de José Miguel Santiago Casteló, o en "A Belén, hermanos", de Jaime L. Valdivielso; J.M. Ruiz Solsona publica en este número "El traperooo", "Coge", "Alumbra" y "Una copla eché a volar", poemas en los que son perceptibles los ecos de la estética social; "Reata" y "Carretera serrana" son dos sonetos de Federico Salvador Puy que ilustran la poesía de tipo bucólico-campestre; el tono desarraigado y muchas veces tremendista aparece en "Sin sombra", de Daniel Florido, "El templo de la luz", de Jesús Barriuso, o "Siempre la muerte", de José M^a. Sastre; "¡No!", de Felisa Olalla, muestra un tipo de poesía de profunda raíz romántica, próxima a las creaciones de Bécquer:

Si quisieras querer que yo te quiera...
Si supieras cuanto por ti he sufrido...
Si vieras tú mi corazón herido...
Si supieras comprender toda mi espera... (pág.
37).

Concha Lagos, con su poema "Marea", y el poeta y crítico Joaquín Casaldueiro, con "Los Castos", eran las "ilustres figuras" que colaboran en este número. A.

Garibáldi, poeta portugués autor de *Lembrança lirica de Pinhel*, iniciaba las colaboraciones de poesía extranjera en *Artesa* con "Motivo natal". El texto en prosa "La Gloria de don Fernando", escrito por fray Valentín de la Cueva, anunciaba el homenaje que *Artesa* rendiría a Fernán González en el n° 11:

Artesa, cálida y respetuosamente, quiere unir su gozo a la milenaria gloria del buen Conde Fernán González. Está obligada al gesto por ser coso de poetas, foro de juglares, plaza de soñadores y ágora de quijotes (n° 8, pág. 3).

El n° 9 (febrero de 1971) de *Artesa* reflejaba un panorama semejante al descrito para el n° 8 en cuanto a las colaboraciones poéticas. José M^a. Montells, dentro de la línea poética más decididamente rupturista, publicaba en este número su "Poética", anteriormente transcrita, y el poema, de vinculación culturalista, "Vals n° 2 en la bemol de Chopin", donde las imágenes poéticas adquieren un carácter surrealista:

Una pierna,
quiero una pierna para que la muchedumbre coma
una pierna vieja y desgastada, satánica y
leprosa
en esta tarde trágica.
Una pierna de soledad y muerte sola.
Las algas se alzan como los altos edificios,
cristal de los racimos encima de las casas.
Esta es una tarde trágica,
mariposas desiertas nos enseñan los dientes
y las ligas no tienen su sabor a diamante (pág.
12).

En este mismo número, se comentaba, entre otros libros, su poemario de tipo experimental *La cabellera de*

Berenice. Julián Martín Abad, continuando con su preocupación por la distribución del espacio poético, publicaba "Tríptico para tí", encabezado con una cita de Pablo Neruda, en el que la influencia del poeta chileno se percibe en la gran fuerza irracional de las imágenes:

[illegible]

Tu boca, la playa inmensa de tus labios
y el mar.
(Bravura azul de tarde, mis olas,
llamando a las puertas de tu arena) (pág. 7).

Jesús Barriuso trataba de dar una forma experimental a su poesía de tono narrativo en "¿Dónde pusiste..." y Luis C. Balbás deslizaba algún rasgo vanguardista en su poema "Los astronautas". Anosiosziur, pseudónimo anagramático de Ruiz Solsona, uno de los colaboradores más habituales de Artesa en esta etapa, adelantaba dos poemas concretos: "La cósmica armonía" y "Cualquiera que vea".

Por otra parte, las líneas estéticas más tradicionales continuaban manifestándose en Artesa entre sus colaboradores más habituales. De este modo, Antonio Maté daba en "Otra canción sin retorno" un poema de tono romántico; Carlos Frühbeck de Burgos publicaba el soneto meditativo "Yo no sé"; Federico Salvador Puy desarrollaba su tono social característico en "Oración del pobre"; y en la "Poética de ocasión", de Antonio España, resonaban ecos blasoterianos.

Entre las colaboraciones de otros poetas jóvenes, destacaban en este número de *Artesa* la publicación, ya señalada, del poema "Un punto de emoción", de Pureza Canelo. José Infante, que recogería el testigo de Pureza Canelo en el Premio Adonáis de 1971 con *Elegía y no*, publicaba "Atardecer en Almuñécar" en el nº 9, y volvía a colaborar en el nº 12 (septiembre-octubre de 1971) de *Artesa* con "Corazón arruinado", un poema, perteneciente al libro con el que obtendría el Adonáis, en el que son perceptibles las huellas de la estética *camp* y el neosurrealismo dominantes en aquellos años entre los jóvenes autores españoles³⁴:

Oh triste corazón que te arruinas
dónde el muro para lamentaciones hacer que
puedan
levantarnos el nostálgico instante que nos
cerca
estremecido está nuestro pequeño mundo este
rock de la cárcel
inacabable y tierno como un duro aguijón que
se
nos clava (nº 12, pág. 46).

En el mismo nº 12 de *Artesa*, se comentaba el libro de José Infante, anterior al Premio Adonáis, *Uranio 2000*.

Junto a Pureza Canelo y José Infante otros dos jóvenes poetas colaboran en el nº 9 de *Artesa*. Un jovencísimo José Luis Falcó de apenas dieciocho años publicaba un poema en dos partes, titulado "Mujer", en el que algunas imágenes próximas a la sensibilidad expresionista se combinaban con una ligera voluntad de distribución de las palabras en el espacio de la página:

Quiero
que tu boca sea esta noche
un poema infinito
donde aúllen tus pechos
ensangrentados de amor
y encadenados mastines
quiebren el silencio
de mi soledad (pág. 36).

Por su parte, Alfonso López Gradolí presentaba en Artesa la primera entrega de su libro-collage *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, publicado ese mismo año de 1971.

La representación de poesía extranjera, iniciada en el número anterior, recaía de nuevo en el portugués A. Garibáldi, con el poema "Indicativo", y en el francés Henri de Lescoët, pseudónimo de Henri Barbier, colaborador de las publicaciones españolas *Rocamador*, *Despacho literario* de la Oficina Poética Internacional de Miguel Labordeta, y *La Venencia*, y director de *Profils poetiques des pays latins* en Niza. De Henri Lescoët se publican los poemas "Problemas nº 3 y nº 5".

El "Editorial" del nº 10 (abril de 1971) de Artesa ya señalaba el cambio de rumbo que había iniciado la revista algunos números atrás y que se materializaría de modo efectivo en sus siguientes salidas: "La nave Artesa está cambiando a toda prisa su velamen" (pág. 2). Pero, ¿en qué iba a radicar ese cambio de "velamen" que Artesa anunciaba? En primer lugar, en un cambio de colaboradores que se haría efectivo ya en el nº 11, desprendiéndose de aquellos miembros cuyas posiciones estéticas se

vinculaban a la etapa anterior. De esta manera, en el n° 10, Carlos Fröhbeck de Burgos abandonaría la crítica de libros, del mismo modo que Jesús Barriuso, de la que se habían encargado desde el n° 7; las últimas colaboraciones tanto de Fröhbeck, como de Barriuso y Federico Salvador Puy aparecidas en Artesa se publicarán en este mismo n° 10. En segundo lugar, en este número de Artesa se anuncia por primera vez la actividad como editorial poética de la revista, actividad, en cambio, que no tendrá resultados hasta febrero de 1972, en que se comienzan a publicar las separatas "Con las manos en la masa":

Está en los astilleros editoriales el primer libro de nuestra empresa, que también es primero en la muy esperanzadora -realidad es parte de esperanza- obra de Julián Martín Abad (n° 10, pág. 2).

En tercer lugar, el cambio de "velamen" de Artesa se manifiesta en la derivación y el enlace de su tertulia en el Bar Miraflores al "ateneillo" "Tiempo cultural", que se había iniciado en marzo de 1971. Por último, el enlace con la revista venezolana *Arbol de fuego*, a través de la colaboración de su director Jean Aristeguieta, se hace efectivo en este número de Artesa y lanza a la revista a los "viajes interoceánicos" que se anunciaban en el "Editorial". "Vivencias", el poema de Aristeguieta publicado en Artesa, se unía en su tema dedicado a la

ciudad burgalesa, a otros incluidos en el mismo número de la revista:

Entonces la catedral
-es Burgos/pensamiento
Burgos/magia/silencio-
entra en la sed
de Jean Aristeguieta
la que piensa ternura
albedrío plenitud (pág. 3).

Las principales colaboraciones poéticas en este número de Artesa ya anuncian una decidida ruptura con los moldes poéticos que habían sido característicos durante la primera etapa. Antonio L. Bouza, que no había incluido ningún poema propio en los números 8 y 9, publica ahora "Cuando un poeta se aleja una campana negra da el adiós", donde la anécdota poética ha sido quintaesenciada, depurada, frente a otros poemas anteriores, para lograr expresar en sus elementos simbólicos la intensidad del sentimiento; por otro lado, puede percibirse ya en este poema una leve fragmentación de la distribución tradicional de los versos en la página:

Un amigo se ha ido
entre una sombra blanca.

Sola iba la noche
y de su voz
saltaba el cerco de la luz.

Un poeta sin nombre,
todo espalda y reflejo,
gana unos pasos a la gloria.

Pero a nosotros,
cárcel de la verdad sonora,
se nos muere un amigo
y su recuerdo abierto

da dolor (pág. 31).

Junto al poema de Bouza, José M^a. Montells investiga en su imaginación surrealista en "Balada imperfecta" y "El destino le lleva a posiciones extremas". Alfonso López Gradolí entrega la segunda parte de su libro *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, en el que las yuxtaposiciones espaciales y temporales y la ausencia total de puntuación provocan una fragmentación completa de la narración poética en un intento de reproducir los mecanismo mentales, en la que sin embargo domina el verso tradicional:

No sé cómo podría
localizarla Madrid jueves
en su antigua pensión no saben nada
numerosas ciudades españolas
quizá un anuncio en el periódico
celebran en los desfiles procesionales
con su abrigo barato de tres años
diciéndonos adiós hoy el periódico
por la festividad del día adiós muchacha (pág.
30).

Por su parte, J.M. Ruiz Solsona, en su aproximación a la poesía de ruptura y en su enlace con los movimientos de la vanguardia histórica, especialmente la vanguardia creacionista, intentaba reproducir los logros del "Canto VII" de Altazor, de Vicente Huidobro, en su poema "Dando dan":

Dando dan
din dan
arrezapusilcoque
arrezapusilcoque
furuembé
furuembé

clonc clonc
dando dan
din dan (pág. 38).

La palabra, la conjunción de fonemas, desprendida de cualquier significación directa, se establece como un modo de recreación musical, en un intento de recuperación de los orígenes sonoros del lenguaje poético. Así pues, tanto desde la depuración de la anécdota poética, como desde la fragmentación de ésta en un poema compuesto a través de distintas yuxtaposiciones, de la utilización de una imaginería surrealista o el enlace con la vanguardia creacionista, lo cierto es que en Artesa se estaban investigando diversos modos de expresión vanguardista de verdadera ruptura.

En cambio, las tendencias poéticas más tradicionales aún seguían encontrando cabida en la publicación burgalesa en los sonetos amorosos de J.M. Santiago Castelo ("Amar por revivir"), o de Carlos Frühbeck de Burgos ("A sangre y fuego"), en la temática familiar desarrollada en "Esperando", de Valeriano Heras Alcalde, y en "Abuelo", de Gabriel Anzur, o en el tono blasoteriano de "Todo se repite a ser igual", de Luis Conde, que recuerda en su construcción encadenada a los poemas "Entonces y además" o "Igual que vosotros" de *Angel fieramente humano*:

A pesar de todo, después de la tormenta,
al desaparecer la noche, al morir,
a pesar de todo, lágrimas o risas,
sudor o frío, a pesar de todo,
todo se repite a ser igual.

Las calles, sus gentes, a pesar de todo
vuelven a recobrar su vida;
en la familia, a pesar de todo,
todas las cosas se olvidan (pág. 39).

Por último, habría que destacar en este número de Artesa la prosa de Concha Lagos titulada "La visita", y las colaboraciones del poeta venezolano Armando Rojas, con su poema "Vísperas", y del francés Henri de Lescoët, que ya había colaborado en el número anterior, con "Las malas palabras".

El homenaje de Artesa a Fernán González con motivo de la celebración del milenario de Castilla se venía anunciando en la revista desde diciembre de 1970, pero sólo en el nº 11 (julio de 1971) hallaría expresión y resultado total. El número no sólo acogía aquellos poemas dedicados al Conde Castellano, sino también, haciéndose eco de una línea temática importante en la revista, aquellos que de una manera u otra aludían al tema castellano:

Y dentro de la tradicional línea de respeto que Artesa tiene para las formas poéticas, damos también a la lectura poemas de alusiones castellanas o que en manera alguna recuerdan esa génesis que desde el Conde ha ido llevando hacia la unión de nuestros hombres en la historia (nº 11, pág. 2).

Dentro de esta doble temática en la que se distribuían los poemas según el "Editorial", se destacan algunas colaboraciones, más allá de aquellas del grupo editor de la revista. Entre los poetas de mayor edad, destacan las colaboraciones de Concha Lagos, una de las habituales en

la revista, con "Panorámica breve al atardecer", de Francisco Garfias, que ya había colaborado en el nº 6 de Artesa, con "Castilla", de Mario Angel Marrodán, colaborador en los números 7 y 9, con "Carátula de un destino", o de fray Valentín de la Cruz, que había escrito el homenaje "La Gloria de don Fernando" en el nº 8 de la revista, con "Esta Castilla que hace los hombres e los gasta". Entre los poetas más jóvenes, destaca la presencia de Pureza Canelo, colaboradora casi habitual en esta segunda etapa de Artesa, con "Mediodía en Castilla", y de José Luis Falcó, que ya había publicado un poema en el nº 9.

Entre los poetas del grupo editor de Artesa, puede percibirse una clara decantación hacia una creación poética vanguardista y experimental. Tanto Julián Martín Abad, con "El Gracia Dei comes Castelle", José M^a. Montells, con "Un poema montellsino para Fernán González", Antonio L. Bouza, con "Fernandigrama", y Alfonso López Gradolí, con "Fernán González", marcan una línea poética con una clara voluntad experimental, en la que la especial distribución de las palabras en el espacio de la página adquiere un carácter significativo. Esta voluntad experimental no resulta monolítica, sino que oscila entre dos extremos diferentes. Por una parte, en la línea poética experimental que encuentra su mejor ejemplo en el poema de Julián Martín Abad, la fragmentación de la anécdota poética es importante, pero

la base de imágenes sobre la que se compone el poema no tiene un marcado carácter irracional:

Añejo viento que ahora, buen Conde,
lo tienes a la espera.
(...)
Hay que abrir
el pecho a tantos
crudos cauces subiendo a contracima.
Que
campanas congreguen a la raza
prieta (pág. 3).

Por otro lado, ya he venido señalando el carácter fuertemente irracional de las imágenes utilizadas por José M^a. Montells en la construcción de sus poemas, a las que ahora, ilustrando la otra línea poética experimental, une una especial preocupación por la distribución de las palabras en el espacio de la página. El poema de Montells refleja, así, una fragmentación no sólo de la anécdota poética, sino también de las imágenes de la realidad; las palabras se distribuyen y se agrupan en el poema libremente, desposeídas de sus significados:

furtiva carne harapo dispuesta a ser
ceñida
retumba el horizonte una vieja dureza de
pedernal dañino
la espada de entrecejo ha ganado a Castilla
fernán está dispuesto (pág. 17).

Otra línea poética en Artesa, bien distinta a estas dos que he definido, es la que señala Jaime L. Valdivielso en su poema "Al buen Conde y buen Hombre Fernán González": una poesía de tono narrativo, que mantiene el hilo de la

anécdota sin fragmentación alguna, expresado en un tipo de poema carente de voluntad experimental y rupturista:

Pero recordarte y ser recordado a los mil
años. Ya es un buen jaque a la historia
y al olvido.
Esperamos que en el año
dos mil novecientos setenta y uno
exactamente y por decreto
en el segundo milenario del olvido
vuelvan los eruditos a exhumar tu historia
y a traerte versos los poetas
y un clavel o rosa de estas tierras
para poner de fiesta tu traje de guerrero (pág.
16).

Pero, aparte del homenaje a Fernán González, el nº 11 de Artesa tenía una importancia destacada dentro de la evolución de la revista, por cuanto servía a modo de bisagra entre dos períodos diferentes dentro de la segunda etapa. Como ya señalé, en este número desaparecen ya las colaboraciones de Federico Salvador Puy, de Carlos Frühbeck de Burgos, de Jesús Barriuso o de Antonio España, entre otros, que representaban las posturas poéticas más tradicionales de enlace con las líneas más características durante los primeros años de la posguerra. Frente a ellos, la importancia que, dentro de Artesa, irán adquiriendo a partir del nº 12 José M^a. Montells, Julián Martín Abad o Jaime L. Valdivielso, entre otros nombres, indica una clara decantación de la revista burgalesa hacia una poesía que irá paulatinamente desarrollando una experimentación del espacio poético.

El nº 12 (septiembre-octubre de 1971) de Artesa señala ya la decidida apertura de la revista a diversas

líneas poéticas y a autores españoles de cierto relieve, y la apuesta por una línea poética resueltamente experimental; Juan Eduardo Cirlot, Félix Grande, A.F. Molina, Fernando Millán, o José Infante, son algunos de los colaboradores de este número.

El enlace con poetas que habían venido practicado a lo largo de la posguerra una escritura decididamente vanguardista, aparece claro en el caso de Juan Eduardo Cirlot, que, con su poema "En la tumba", perteneciente al ciclo de *Bronwyn*, inicia este número que comento:

Un arcángel murió cuando nació
y me dejó un palacio en el espacio.

Creía que otros ojos eran alas.

Bronwyn, mi corazón, eran tus alas,
las alas que me cubren en la tumba (nº 12, pág. 4).

El fundamento del poema sobre la base de la imagen multisignificativa, su alta capacidad metafórica, la utilización de todo tipo de aliteraciones y homofonías como modo de atracción de las palabras en la composición del poema, la vinculación íntima de fondo y forma en el texto, la búsqueda de la sorpresa, etc. enlazan la poesía de Cirlot a la vanguardia surrealista³⁵, aunque de un modo acorde con los motivos *humanos* de la poesía de la primera posguerra, adquiriendo en él el surrealismo de los años cuarenta su mayor originalidad³⁶. La obra de Cirlot resulta de esta manera un ejemplo, heterodoxo dentro de la poesía española de posguerra, de

experimentalismo poético, fundamentado en una preocupación especial en la elaboración de un lenguaje poético completamente autónomo, independiente de la realidad circundante. En este sentido, su creación es exhibida por Artesa, no sólo en este número, sino también en el nº 14, como modelo de la vanguardia española. El monográfico que le dedicará la revista burgalesa en su tercera etapa confirmará la importancia de la obra del autor catalán para la facción más experimental de la poesía española en los años setenta. En el mismo nº 12 se comentaba elogiosamente el último libro de Cirlot publicado por entonces: *La Quête de Bronwyn*.

Algo semejante puede decirse de Antonio Fernández Molina, de cuya producción decididamente inserta en la práctica surrealista, aunque con una voluntad testimonial y crítica, se encuentra ejemplo en cuatro breves poemas publicados en este número de Artesa:

Duermo en mi cueva de plata con un perro
y mi lecho es un esqueleto de sardina.
La lluvia no llega hasta aquí, no ata
el sordo rumor de la rata
que comenzó a morder mi pie
y ha llegado a la rodilla (pág. 9).

Félix Grande, por su parte, incluía "En este poema"³⁷, un texto compuesto a partir de enumeraciones paralelísticas que adelantaba ya no sólo el tono, sino la composición de *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, y que en su forma radicada en la analogía recreaba una de las

fórmulas más características de la escritura vanguardista:

Otros envidian a los héroes
yo respeto mucho a los locos
Otros remedan a sus líderes
yo medito en los fracasados
Otros adoran al porvenir
yo sufro estadísticas sobre la Bomba (pág. 5).

En "Corazón a cero", Rafael Laffont (*sic* por Laffón), poeta que participara ya en la primera posguerra en la creación de *Vértice*, fragmentaba el hilo narrativo en un intento de aproximación a técnicas vanguardistas:

Las seis. En las Capuchinas,
tejas arribas, maitines
del esquilón. ¿Serafines
tañen? ¿Místicas felinas?

Martillito de zapato
"whisky" ya bamboleante.
Un yanke -el acompañante-,
requiere con voz de pato (pág. 7).

Si el inicio de las colaboraciones de Cirlot hacen de éste un número importante en la evolución de *Artesa*, no lo es menos el hecho de que Fernando Millán publique en este mismo número su primer poema plenamente visual dentro de la revista burgalesa. En "También cuando te recordaba pude...", que así comienza el poema, las frases y palabras se distribuyen con cierta libertad por el espacio de la página, atravesada toda ella por unos elementos tipográficos deformados que permiten leer: "Tu lejanía". Los elementos visuales y los juegos tipográficos, más allá de la mera fragmentación de las

frases y versos en una distribución libre por la página, empiezan a cobrar un valor significativo en este texto.

Colaboradores habituales de Artesa publican poemas también en este número. Así, José M^a. Montells incluye "Marlene Dietrich también...", un poema que toma sus referentes simbólicos en la cultura de masas, lo mismo que el ya comentado anteriormente "Corazón arruinado", de José Infante. Julián Martín Abad publica "Primer acto" y Jaime L. Valdivielso, "Embrujado silencio". Destaca además la publicación de los dos poemas de Alfonso López Gradolí y Eduardo Ruiz Fernández, que habían recibido meses atrás dos accésits al Premio Conrado Blanco, y la colaboración del poeta coreano Yong Tae Min, con "Miles de tiros de pecado", que se convertirá en uno de los habituales de la revista burgalesa y será recogido por Antonio L. Bouza en *Odología poética*. Los comentarios críticos, entre los que destacan las reseñas de *La Quête de Bronwyn*, de J.E. Cirlot, y *Uranio 2000*, de José Infante, estaban a cargo de Antonio L. Bouza, Luis Conde, J.M. Ruiz Solsona y Jaime L. Valdivielso.

El n^o 13 (diciembre de 1971) de Artesa estaba dedicado monográficamente a homenajear "al poeta Camilo José Cela", y, en este sentido, el número se vinculaba a la recuperación de aquellos poetas que durante la posguerra habían practicado un tipo de escritura poética de enlace con las vanguardias históricas y próxima al surrealismo. Camilo José Cela había publicado en 1945

Pisando la dudosa luz del día, un poemario de carácter radicalmente surrealista, pero en el que la sensación de irrealidad se acompañaba de elementos de inequívoco sentido humano³⁸. Del mismo modo que Cirlot, Cela se convertía para *Artesa* en uno de los principales eslabones poéticos que en la primera posguerra habían enlazado con las tendencias vanguardistas anteriores a la guerra civil, y, en consecuencia, en su creación poética cifraban su ejemplo.

El número-homenaje al poeta C.J. Cela adquiere unas dimensiones inusuales en *Artesa*, no sólo en cuanto al formato (17 cm x 24 cm), sino también por el número de páginas, extendiéndose hasta ciento veintisiete. Por otra parte, las colaboraciones para este número también resultan excepcionales. Dentro de los colaboradores habituales de *Artesa* cabe destacar a: Antonio L. Bouza con su "Poema para que no se desvirtúe..."; Pureza Canelo con "Invitación a una representación"; Luis Conde con "También hay niños que te sonríen..."; Concha Lagos con "A Camilo, viajero incansable"; Alfonso López Gradolí, Julián Martín Abad, José M^a. Montells, J.M. Ruiz Solsona, Jaime L. Valdivielso, etc. Pero entre el resto de colaboradores, no habituales en la revista burgalesa, se encuentran los más granados nombres de la literatura del momento: Gabriel Celaya, José Luis Cano, José García Nieto, Carmen Conde, Miguel Angel Asturias, Vicente Aleixandre, Alfonso Canales, C.E. de Ory, J.V. Foix,

Celso Emilio Ferreiro, Dionisio Ridruejo, Rafael Morales, etc. Entre estas colaboraciones quisiera destacar la de Vicente Aleixandre, que en su poema trata de recrear y resumir el mundo poético de Camilo José Cela:

El cuchillo rasga
la sombra.
Algo sangra.

En la cueva oscura,
una voz
sepulta.

Amarillos, glaucos,
verdes
tumefactos.

El grito de un niño.
Invisible,
un río.

La fantasma croa.
Y ofrece
una rosa.

La rosa siniestra.
Extraña
corneja.

Blancas alas. Negras,
dulces,
solas, bellas (pág. 12).

Los números 14 y 15 de Artesa mostraban la pluralidad de caminos y vías poéticas a las que se había abierto la revista a lo largo de toda la segunda etapa y la importancia de los colaboradores que habían conseguido atraer hasta sus páginas. El nº 14 (enero-febrero de 1972) tenía además la novedad de que con él se iniciaba la publicación de las separatas "Con las manos en la

masa", que ya se había anunciado en el "Editorial" del nº 10:

Con este número se inauguran las separatas "Con las manos en la masa", un intento y esfuerzo por dar a conocer más obra de unos poetas o algo de obra de más poetas. Esperemos que dure (nº 14, pág. 3).

Las primeras separatas que se publicaron dentro de la serie "Con las manos en la masa" fueron: *Marineros perdidos en los puertos*, de José Luis García Martín, que había conseguido el Premio Zahorí, fallado en julio de 1971; *Vientre desnudamente azul*, de Julián Martín Abad. A partir de este momento, Artesa desarrollaría una importante labor como editorial poética, tal como se verá más adelante.

En esta entrega, en la que la revista cambia de formato aunque no de medidas, destacan diversas colaboraciones poéticas. Gerardo Diego, por ejemplo, adelanta un poema inédito de su libro *Comentario*; Juan Eduardo Cirlot, que ya había publicado un poema en el nº 12, adelanta ahora "A Bronwyn" y "Virgen sola", poemas pertenecientes al ciclo de *Bronwyn*; Alfonso Canales publica "Casa de piel"; y Carlos Rodríguez Spiteri, "De espaldas".

Destaca, por otra parte, la conciencia de grupo poético compacto, en la búsqueda de una poesía experimental, que adquieren ya en este número los colaboradores más habituales de Artesa, que en firman sus poemas con su nombre seguido del rótulo Odología 2000;

así lo hacen Antonio L. Bouza, José M^a. Montells, Jaime L. Valdivielso y Julián Martín Abad. Estos cuatro poetas formarán parte de la antología *Odología poética* que cerrará la tercera etapa de *Artesa*, así que, en cierto modo, que sus firmas se acompañen del rótulo *Odología 2000* no implica sino la continuación de un amplio proyecto poético experimental iniciado en diciembre de 1970 y que culminaría, con la citada antología, en febrero de 1975. Puede observarse también una importante evolución en estos autores en cuanto a la concepción espacial y visual del poema, en cuanto a su distribución de las palabras en el espacio de la página, la fragmentación de los versos, su aproximación a estructuras caligramáticas y el aprovechamiento de los recursos tipográficos. Poemas como "Tejer y destejer un hilo verde", de Julián Martín Abad, o "Ezra Pound", de José M^a. Montells, tratan de aprovechar al máximo tanto los recursos visuales del poema como su comunicación meramente verbal; la palabra, en su desmembración, aún sólo parcial, y en su fragmentación, se resuelve tan significativa para el conjunto poético como el mismo espacio que ocupa y el vacío-blanco que deja.

Por otro lado, Alfonso López Gradolí, otro de los colaboradores habituales de *Artesa*, rendía un homenaje en su "Poema para Julio Campal" al poeta uruguayo reiniciador en los primeros años sesenta del

experimentalismo en España a través de su revista
Problemática 63:

Julio Campal ahora
eres un nombre único
finamente gris que asciende
el humo del cigarrillo
desde la mesa de mi estudio
eres un nombre
no instituido Julio (pág. 14).

Otras colaboraciones destacadas en este número de *Artesa* son: "Amazing Shakes of midnight", dentro de la poesía próxima al neosurrealismo y a la sensibilidad *camp* que desartrolla José Infante en sus primeras creaciones; Felipe Boso, con "Canción sin palabras", poema dedicado a Ignacio Gómez de Liaño, el teorizador del experimentalismo español en los años sesenta, y "Pasarela"; "Frente a ti están las cosas", de Emilio Miró; "Canción por la Paz", de Pura Vázquez; etc. Entre las colaboraciones extranjeras, el coreano Yong Tae Min, que había incluido su primer poema en el n° 12, publica "Casa encendida", y la venezolana Mariela Michelena Poggioli publica "Caen mis hijos". De los comentarios críticos se encargaron en este número Antonio L. Bouza, Carlos Rojas, Jaime L. Valdivielso y Luis Conde.

Un panorama de colaboraciones semejante al descrito para el n° 14 puede contemplarse en el n° 15 (abril-mayo de 1972), que cierra esta segunda etapa poética de *Artesa*. El "Editorial" ya mostraba su temor ante "el conformismo poético en que se está viviendo" (pág. 3) y

anunciaba, en consecuencia, un distanciamiento de las posiciones poéticas que se iban haciendo mayoritarias en los inicios de los años setenta. Las colaboraciones del grupo editor de Artesa revelan los nombres de los poetas que a lo largo de esta etapa se han ido convirtiendo en habituales de la revista: Julián Martín Abad publica "Iruecha" e "Y sabréis que trae consigo una tarde triste", en los que formalmente desarrolla un cierto juego con los espacios en blanco y con la tipografía; Jaime L. Valdivielso adelanta en este número "En la tarde rebelde, mensaje a los muertos"; la imaginería surrealista se manifestaba en "Y Milton a menudo se sentaba...", de José M^a. Montells; en "Un hacha pálida tiene por frente", Antonio L. Bouza desarrollaba, a través de imágenes de cierta fuerza irracional, un tono y una temática próximas a la poesía de César Vallejo.

Otras colaboraciones destacadas en este número son las de Dionisio Ridruejo, que ya había colaborado en el homenaje a Cela, con "Leo a Octavio Paz", Concha Lagos con "Regresada", Carlos Rodríguez-Spiteri con "Lengua quemada" y Manuel Fernández Calvo con "Cuando nada lo nunca ni", dedicado a J.E. Cirlot. Anthony Kerrigan con "Ireland: August 71: Leo" era la representación extranjera del número. El texto "En torno a una poética", reflexión de Concha Lagos sobre su propia obra, abría un nuevo apartado en Artesa que se continuaría en la tercera etapa de la revista. Los comentarios críticos, como en la

mayor parte de los números incluidos en este segundo período, corrían a cargo de Antonio L. Bouza, Luis Conde y Jaime L. Valdivielso.

En resumen, los nueve números que abarcan esta segunda etapa de *Artesa*, desde el otoño de 1970 hasta mayo de 1972, marcan claramente el tránsito desde una poesía más o menos tradicional, de enlace con las tendencias poéticas dominantes durante la primera posguerra, a una poesía decididamente experimental, que hace del espacio poético, de la página, materia significativa para el poema. La aparición en el nº 7 del "Antimanifiesto *Artesa*", la publicación a partir de ese número de las reflexiones de Antonio L. Bouza en la sección "Poemática" y de diversos comentarios críticos sobre las novedades poéticas aparecidas dotan a la revista burgalesa de un cuerpo teórico de reflexión sobre el objeto poético. Por otro lado, el inicio de esta etapa coincide con el comienzo de un amplio proyecto poético experimental, *Odología 2000*, que, abierto con la exposición celebrada en diciembre de 1970 en Burgos, se iría desarrollando hasta llegar a su culminación en la antología *Odología poética* en febrero de 1975. En este amplio proyecto experimental, *Artesa* confluiría con otras revistas, como *Poliedros* y *Espiral*, con editoriales, como Libros N.O., y con poetas, como José M^a. Montells, Fernando Millán, Alfonso López Gradolí, Francisco Pino, etc. El proyecto *Odología 2000* supuso un primer

movimiento de apertura de Artesa a otras experiencias poéticas, el abandono del localismo que le había caracterizado durante su primera etapa y el olvido, al mismo tiempo, de muchos de los presupuestos estéticos y muchos de los poetas que habían sostenido aquella. *Odología 2000* irá cobrando cada vez mayor fuerza en el desarrollo de Artesa, sobre todo durante el segundo período de esta segunda etapa de la revista. Pero la apertura de Artesa en esta etapa no se da sólo en la dirección de la práctica experimental, sino que la publicación también acoge en sus páginas colaboraciones de poetas jóvenes de otras tendencias, como Pureza Canelo o José Infante, por ejemplo, de poetas pertenecientes a generaciones mayores, como Concha Lagos, Gerardo Diego o Carlos Rodríguez-Spiteri, e incluso de poetas extranjeros, como Henri de Lescoët, A. Garibáldi o Yong-Tae Min. Artesa se abría de esta manera, en su voluntad de superar la poesía practicada durante su primera etapa, a una pluralidad absoluta de tendencias poéticas en busca de un enriquecimiento estético de su grupo rector. A medida que avanzaba en esta investigación de nuevas formas poéticas, fue perdiendo a aquellos colaboradores que suponían un enlace con posturas estéticas anteriores y, así, a partir del nº 11 dejaron de colaborar tres de los poetas que más activamente habían trabajado durante los primeros números de la publicación: Jesús Barriuso, Federico Salvador Puy y Carlos Frühbeck de Burgos. Por

último, la apertura de *Artesa* a diferentes corrientes poéticas y la voluntad de enlazar con los movimientos de la vanguardia histórica le llevaron a recuperar a algunos de los poetas que durante los años de la posguerra habían recogido el testigo del surrealismo y de los movimientos vanguardistas anteriores a la guerra civil; en este sentido resultarán significativos la atención que se presta a la obra de Juan Eduardo Cirlot y el número monográfico ofrecido como homenaje "al poeta Camilo José Cela". Con el fin de esta segunda etapa de *Artesa*, la revista se encontraba ya, desprendida de todo lastre anterior, inserta en el camino de un experimentalismo decidido, cuya teorización se llevaría a cabo durante la tercera etapa.

Tercera etapa: de septiembre de 1972 a febrero de 1975

La tercera etapa en la evolución de *Artesa* se inicia, en el nº 16 (septiembre de 1972), con su mayoría de edad administrativa y culminará en el nº 25 (febrero de 1975), con la publicación del número antológico *Odología poética*. Asumidos plenamente los presupuestos estéticos del experimentalismo y de la poesía visual, cimentados durante la etapa anterior, en este período se desarrollará la práctica de este tipo de poesía, del que se habían visto algunas muestras en los números precedentes, y ocuparán un lugar preferente los capítulos

de teorización sobre el movimiento poético experimental, que estarán firmados en su parte más importante, como se vio anteriormente, por Fernando Millán. La sección de "Poemática", escrita por Antonio L. Bouza, que había sido característica de la segunda etapa de *Artesa*, es sustituida ahora por las colaboraciones esporádicas de Fernando Millán, donde el poeta jienense reflexiona sobre distintos aspectos de la poesía experimental y de la vanguardia. Por otra parte, ya se había comenzado a publicar en el nº 15 una serie de poéticas de diversos autores, en las que éstos reflexionaban sobre su propia producción. En esta etapa, las poéticas estarán firmadas por Felipe Boso, Carlos de la Rica y Francisco Pino y, como ya se vio, aparte de la reflexión sobre la propia obra, expresarán distintas opiniones sobre el sentido de la creación experimental. De esta manera, en esta tercera etapa de *Artesa* se establece un triple frente teórico-crítico, para la expansión del proyecto experimental que se había venido elaborando durante el período anterior: por un lado, la sección ya habitual de comentarios críticos, a cargo por lo general de Antonio L. Bouza, Luis Conde, Julián Martín Abad, Jaime L. Valdivielso, José M^a. Montells y Alfonso López Gradolí, se ocupaba de comentar brevemente las últimas novedades editoriales aparecidas en el panorama español; en segundo lugar, las diversas "Poéticas", en las que los autores reflexionaban sobre sus propias creaciones y sobre el sentido general

del experimentalismo poético; por último, los diversos artículos de Fernando Millán suponen un verdadero entramado teórico, cuyo fin es dar a conocer los fundamentos tanto de los movimientos vanguardistas internacionales, como de los poetas y movimientos españoles.

Con este triple frente teórico-crítico, el nº 1-16 (septiembre de 1972) de *Artesa* se presentaba como el inicio de una nueva etapa en la revista, etapa de madurez administrativa:

Aparece hoy *Artesa* con extraña, al parecer, numeración del uno al dieciséis. Pero no es otra cosa que con este número comienza la nueva etapa de mayoría de edad administrativa, pues hasta ahora venía saliendo como publicación no periódica (nº 16, pág. 3).

Pero, a pesar de lo que expresaba el "Editorial", *Artesa* no logró una regularidad periódica en su publicación durante esta etapa, y si los primeros números fueron bimensuales, los siguientes salieron de modo irregular.

Por otra parte, el triple frente teórico-crítico que habría de fundamentarse durante esta tercera etapa se ponía al servicio de una estética radicalmente vanguardista y rupturista, que fijaba su mirada en la creación de una poesía para el futuro. En este sentido, *Artesa* se alza a lo largo de esta tercera etapa como portavoz de la poesía de vanguardia, y, frente al "desolador paisaje -incluso sin ruinas- de la poesía en lengua castellana que se está publicando" (pág. 3), desde

sus páginas se trata de establecer una expresión artística acorde a los tiempos venideros:

Tenemos conciencia plena de nuestro deber como poetas y hemos de ir preparando el próximo futuro de la expresión artística. Por ello hemos de atender a las formas que indefectiblemente van tomando en poesía la importancia que ya nadie discute en otras artes ni en la vida misma (pág. 4).

La vanguardia se manifiesta, de esta manera, en su más pura naturaleza como proyecto estético de realización futura y, en consecuencia, en su exilio de su propio tiempo histórico, niega las estéticas dominantes en el presente. Esa aspiración de Artesa a convertirse en exponente y portavoz de la vanguardia poética española se confirmaría desde el editorial del nº 17 (noviembre de 1972):

Es más, creemos que el próximo año 1973 podrá ser Artesa -ya lo está siendo- el verdadero expositor de la vanguardia poética especialmente de la española. Sirva este comentario como ofrecimiento a todos los poetas con inquietud de experimentación -honrada alquimia- poética, para constituir ese gran vehículo concreto visual que no tenemos (nº 17, pág. 3).

Así, Artesa se establece en esta tercera etapa de su evolución como revista portavoz de la vanguardia poética en dos niveles diferentes: por un lado, en un nivel teórico-crítico, mediante la difusión de los principales movimientos vanguardistas internacionales y mediante la exposición y teorización de los diversos presupuestos de la vanguardia nacional; por otro, en un nivel pragmático,

mediante la difusión de la obra y de las ideas, en sus "Poéticas", de diversos poetas vanguardistas y la recuperación de otros autores olvidados.

En esta tercera etapa el equipo rector de Artesa, tal como se expone en el n° 18 (marzo de 1973), iba a estar formado por Antonio L. Bouza, como director de la publicación, Luis Conde, como subdirector, y Jaime L. Valdivielso, Julián Martín Abad y José M^a. Montells formando el consejo de redactores. Todos ellos habían ido participando a lo largo de la segunda etapa en una semejante voluntad experimental y habían firmado sus colaboraciones en el n° 14 con el rótulo de *Odologia 2000*, convirtiéndose en promotores de excepción del proyecto poético iniciado en diciembre de 1970.

El primer número de esta nueva etapa se iniciaba con un colaborador ya habitual en el segundo período de la etapa anterior, Juan Eduardo Cirlot, que publicaba "Mi Krimhilde", soneto derivado del período de *44 sonetos de amor*, dentro del ciclo de *Bronwyn*, donde los elementos simbólicos se acumulan en una visión onírica:

Milenaria dorada que regresas
del horizonte negro de la tierra,
dame tu claridad para la guerra
enterrada lejana que me besas.

Mi Krimhilde interior, ven de la nada
vivifica mi frente y en mi mano,
haz que nazca tu hierro sobrehumano
convierte en una lanza mi mirada.

Lanza para matar al enemigo
al que quiere fingir que no aborrece
todo lo que soy yo y está conmigo.

Lanza para matar al adversario,
al que niega la fuerza que en mí crece
al que quiere envolverme en su sudario (pág.
5).

Junto al poema de Cirlot, destacaban en este número otras colaboraciones poéticas. Felipe Boso acompañaba su "Poética", anteriormente comentada, con un poema visual en el que letras y números, sin otro sentido que su agrupación, formaban una masa tipográfica que pretendía, en una confluencia de fondo y forma, por la que el significante es lo significado, transmitir un contenido formalizado en su fuerza visual. Julián Martín Abad combinaba en "Encuentro en la ancha luz" imágenes de carácter irracional con una especial distribución de las palabras en el espacio de la página, de acuerdo con la fragmentación de la anécdota poética:

Y
eran
inéditos candados los que, al filo
de la palabra última,
violabas.
(Negros aspavientos lo anunciaron.
Si cipreses
gritaban: ¡¡¡ese loco!!!, perros
desatados te ladraban cada paso
duro) (pág. 14).

Concha Zardoya, entre los colaboradores de mayor edad, publicaba "Diálogos con mi sombra", y entre los colaboradores habituales de Artesa destacaban los poemas: "Parcialmente perfecto", poema completamente visual de José M^a. Montells; "Homenaje a Ovidio", dentro también de la experimentación visual, de Antonio L. Bouza; "Las

horas gotean lentamente", de Luis Conde. Todos ellos muestran una voluntad poética experimental que se manifiesta en una creación cargada de elementos visuales. Yong-Tae Min, el poeta coreano habitual en Artesa, publicará "Yo y mi cielo". En este mismo número, Fernando Millán publicaba su artículo, ya comentado, "Génesis y fundamento de la poesía fonética".

En su búsqueda de nuevos caminos para la experimentación, Artesa atendía en el nº 17 (noviembre de 1972) a los modos de escritura oriental en dos casos distintos. Del poeta coreano Yong-Tae Min se publicaba el poema "Tierra azul", pero junto a la traducción española del texto, aparecía el original en su característica escritura ideográfica. La escritura ideográfica es, para los poetas experimentales y visuales, el modo de expresión adecuado en el que significante y significado coinciden en una unidad indistinguible³⁹. De ahí, la importancia que tiene el hecho de que se publique la versión original del poema de Yong-Tae Min. Por otro lado, Ezra Pound, consciente de la importancia que tenía en la escritura ideográfica la unión de significante y contenido, incluyó diversos ideogramas en la edición de *The Cantos* de 1934, influido por las traducciones de Li-Po que había venido realizando. Precisamente estas traducciones de Li-Po, iniciadas por Ernest Fenollosa y culminadas por Pound, son las que se recogen en el libro *Cathay* y sobre las que José M^a. Montells elabora dos

recreaciones poéticas: "La ciudad de Choan" y "Lamento de la escalera de gemas".

El n° 17 se iniciaba con la publicación de tres poemas de Jorge Guillén, muy activo entonces en las revistas juveniles españolas: "Ese pétalo", "Escala" y "Desorden cronológico". Reproduzco el segundo de éstos, una décima sin rima dentro del estilo más característico del maestro vallisoletano de la generación del 27:

Por el callejón del Viento
Vio a la dama. Ya inmediato,
La requebró con fervor.
Ella, rubia, sonreía.
Pisó el jardín. Por el nombre
De una hierba preguntó,
Surgió un galán. Y la dama,
Festejada por el otro
Mozo fugaz del requiebro,
Ascendió a cima de amor (pág. 6).

Junto a los poemas de Jorge Guillén, destacan las colaboraciones poéticas de José Infante, que ya había colaborado en la etapa anterior de *Artesa*, con "Esa lluvia perenne: Tu mirada" y "Siempre la soledad nace". Por otro lado, algunas colaboraciones poéticas de autores nuevos en la revista indican una apertura hacia nuevas líneas estéticas y nuevos enlaces de *Artesa* con otros grupos poéticos. Víctor Pozanco, por ejemplo, que en 1976 incluiría a Antonio L. Bouza en su antología *Nueve poetas del resurgimiento*⁴⁰, se había dado a conocer en el ámbito poético en 1970 con la publicación de *Soria pura*; de él se publican en el n° 17 de *Artesa* el poema con cierto tono surrealista "El trasgo encadenado" y la traducción

del poema "No importa quien pero yo no", de Jean Breton. Joseph Kozer publicaba "El maestro Joseph K. está periclitado", con un tono narrativo irónico, y el pintor y poeta Pepe Bornoy, en "El naufrago", seguía también el tono narrativo de Kozer. Jorge González Aranguren, que en 1975 obtendría el Premio Adonáis con *De fuegos, tigres, ríos*, daba en "Noche" una muestra de su poesía visual, del mismo modo que en "Lluvia de un día de enero", publicado en el nº 22 (mayo de 1974). Alfonso Canales, que ya había publicado anteriormente en *Artesa*, adelantará en el nº 17 su "Poética y retórica". Tanto Pepe Bornoy, como Alfonso Canales, Yong-Tae Min y Alfonso López Gradolí, que en este número publica un poema en valenciano ("Recordo aquellos roques..."), formarán parte de la antología *Odología poética*, y se convertirán en esta etapa en colaboradores habituales de *Artesa*.

Por fin, Fernando Millán presentaba en este número un artículo inédito del poeta uruguayo Julio Campal, titulado "Sobre un poema de J.R. Jiménez", Carlos de la Rica esbozaba su "Poética" y Antonio Serrano publicaba una prosa poética inspirada en la película *Danzad, danzad malditos*, de Sidney Pollack. Los comentarios críticos estaban a cargo de José M^a. Montells, Alfonso López Gradolí, Julián Martín Abad, Julián Chamorro Gay, José Luis Castillejo, Antonio L. Bouza y Jaime L. Valdivielso.

El nº 18 (marzo de 1973) aparecía ya desde su cubierta, casi un poema visual, con una decidida voluntad

experimental. El formato de *Artesa*, que se había mantenido constante desde el n° 14, cambia en este número, aunque continúa manteniendo semejantes medidas que en los anteriores. Francisco Pino exponía en su "Poética cera" sus creaciones experimentales y Gabriel Celaya, en "Un mensaje...", desarrollaba un poema completamente visual, en el que los trazos tratan de imitar los rasgos de la escritura árabe o las formas ideográficas de las lenguas orientales. Pero no todas las colaboraciones en este número de *Artesa* tenían semejante carácter experimental. Rafael Soto Vergés adelantaba en "La creación" el tono expresionista de su libro *El gallo ciego*; José Luis García Martín, que había recibido el Premio Zahorí por *Marineros perdidos en los puertos*, publicaba una serie de poemas epigramáticos con el título de "Jugar con fuego", que daría nombre primero a la revista y luego a la colección de libros que dicho poeta dirigió en Avilés; Jaime Siles publicaba en este número "Edgar Allan Poe" y "No", dos breves poemas en prosa incluidos posteriormente en *Génesis de la luz*; A.F. Molina también dedicaría un homenaje a Poe en un poema de cierto visualismo; Joaquín Giménez Arnau, que había publicado en 1972 *La soledad distinta y Cuya selva*, presentaba en este número de *Artesa* "Mi rostro se suicida en el espejo".

En cuanto a los colaboradores poéticos habituales de *Artesa*, ya se van perfilando en ellos las tres líneas

diferentes de experimentación que estructurará Antonio L. Bouza en su estudio crítico de *Odología poética*, aunque aún los modelos poéticos de cada uno de los autores oscilan entre una tendencia y otra. Julián Martín Abad, con "... Y yo la puse nombre de pájaro", Antonio L. Bouza, con "Verticalidad", y Jaime L. Valdivielso, con "El regreso de las brujas", ilustran una tendencia caracterizada por la experimentación dentro del lenguaje tradicional. José M^a. Montells en "Abandonad Dadá" utiliza una imaginería de corte irracional, en el mismo sentido que "Lady Espita" de Pepe Bornoy, ilustrando así una línea de experimentación basada en la ruptura de la lógica del lenguaje, como muestran estos versos del poema de Montells:

en ovillo a la usanza
muda del árabe inquirir
sin duda libre
imaginemos
un gesto de poeta el efímero brillo
de los ojos
la sonrisa quizá (pág. 11).

Por último, Felipe Boso en "Ser o no ser" presenta un poema plenamente visual, mera combinación de letras en diversos moldes tipográficos, Luis Conde presenta un *collage* de fotografías superpuestas con signos gráficos, y Fernando Millán alcanza en un poema sin título, incluido posteriormente en *Mitogramas*, la extrema visualidad, al presentar un mero dibujo de masas sin ningún signo gráfico.

Entre las colaboraciones de poetas extranjeros, destacaba la traducción del poema "Preguntas de un obrero leyendo un libro", de Bertolt Brecht, por Ricardo Bada:

¿Quién construyó Tebas, la de las Siete Puertas?
En los libros aparecen los nombres de los reyes:
¿fueron los reyes quienes arrastraron los bloques de piedra?
Y la tantas veces destruida Babilonia
¿quién la reconstruyó otras tantas? (pág. 9).

Bajo el epígrafe "Poetas italianos de hoy" se publicaban textos de Alberto Mario Moriconi y Carlo Pistillo, y la peruana Raquel Jodorowski presentaba su poema "El tiempo para, los trajes quedan".

A partir del n° 19 (agosto de 1973) de *Artesa*, se suprimen las publicaciones de las separatas "Con la manos en la masa" y los poemarios se empiezan a incluir como números corrientes de la revista, siguiendo la numeración correlativa de ésta, aunque con formato diferente: 14 cm x 18'5 cm. De esta manera, el n° 19 de la revista corresponderá al poemario *Puñal de luz* de Juan José Ruiz Rico. La integración de los poemarios como números corrientes de la publicación periódica anuncia ya la decadencia de la revista como tal, incapaz de sustentarse únicamente en su base miscelánea. La publicación de los poemarios se hará de modo continuo en la última etapa de la revista, mostrando la transformación definitiva de *Artesa* en editorial poética, que acabará sobreviviendo a la publicación periódica. El comienzo de las

publicaciones de poemarios completos con el nº 19 abre un nuevo período dentro de la tercera etapa evolutiva de *Artesa*, en el que predomina casi de modo absoluto esta labor editorial. Si se tienen en cuenta las dimensiones y el tono monográfico del nº 20, dedicado íntegramente a J.E. Cirlot, y del nº 25, *Odología poética*, y que los números 21 y 24 se corresponden con otros dos poemarios, tan sólo dos números misceláneos de la revista aparecen en este segundo período de *Artesa*, con lo que la revista se aproxima ya decididamente a los presupuestos editoriales que guiarán la última etapa.

El nº 20 (noviembre de 1973) de *Artesa* es una antología-homenaje a Juan Eduardo Cirlot, muerto en mayo de ese mismo año, que había colaborado activamente en la segunda y tercera etapa de la revista burgalesa. El volumen, de ciento tres páginas, aparece claramente dividido en dos partes, precedidas por una nota introductoria. La primera parte, que corresponde a la antología de la poesía de Cirlot, recoge cuarenta y dos poemas repartidos en cinco grupos diferentes: en el primero, se incluye un poema autógrafo; en el segundo grupo, se publica "Y me dejas sin luz y sin olor" y "Seguro de mi sueño y de mi ser", dos poemas inéditos del autor catalán; el tercer apartado, recoge una antología de treinta y cuatro poemas; en el cuarto apartado se reproduce "Perséfone", último poema escrito por Cirlot; se cierra la primera parte, con los cuatro poemas

publicados en vida del poeta en Artesa. La segunda parte se dedica al "Homenaje" al poeta, y en ella se incluyen poemas y estudios críticos de Fernando Millán, José M^a. Montells, Francisco Pino, Jaime L. Valdivielso, Antonio Beneyto, Felipe Boso, Antonio L. Bouza, Luis Conde, Julián Chamorro, Josep Iglesias del Marquet, Damián Ximénez y Antonio F. Molina. El número iba acompañado de diversas ilustraciones a cargo de Eduardo Chillida (portada), Antonio F. Molina, Juan Vallejo, Emilo G. Moreda, Antonio Beneyto y Alfonso L. Gradolí.

El número monográfico dedicado a Cirlot había conseguido reunir en torno a la figura del poeta catalán a los más destacados creadores experimentales españoles en los primeros años setenta. Por otro lado, Cirlot se convertía para la vanguardia española, como apuntaría Fernando Millán en su artículo "Cirlot, poeta", en un ejemplar de creación de un lenguaje completamente autónomo, como el de los grandes autores, que no pagó servilismos en sus referencias a la realidad circundante. El lenguaje en la poesía de Cirlot, y de ahí el ejemplo para los vanguardistas españoles que buscaban la autonomía absoluta de la creación artística, se convierte en referente de sí mismo y no en mero instrumento comunicativo de una realidad externa.

El n^o 21 (abril de 1974) de Artesa se corresponde con la publicación del poemario *La exactitud de las catedrales*, de Pascual Izquierdo Abad. El n^o 22 (mayo de

1974) de Artesa es un número "Especial dos poetas inglesas: Sylvia Plath y Judith Kay Chopra". M^a. Teresa de la Torre Casas traduce y presenta diversos poemas de *Ariel*, de Sylvia Plath, y una colección de poemas de Judith Kay Chopra, que ocupan casi de modo monográfico todo el número. Las dos breves antologías, que presentan el texto en inglés, recogen los poemas más significativos de ambas creadoras, como "Ariel", de Plath, o "An Epitaph-Never to be Read", de Kay Chopra. El número se completa con algunas colaboraciones destacadas, como el poema "Ulalume", que, como paráfrasis de Poe, dedica Luis Felipe Vivanco a J.E. Cirlot, como complemento al homenaje que Artesa había rendido al poeta catalán; "La disolución", de Carlos Rodríguez-Spiteri, es un poema compuesto a través de imágenes surrealistas; Jorge G. Aranguren publicaba bajo el mismo título, "Lluvia de un día de enero", un poema plenamente visual y otro fundado en imágenes irracionales:

A la lluvia le pediremos su toldo,
sus dulces y deshechas provisiones de brotes,
le vamos a pedir
nos arrumbe los sueños
del pasadizo del invierno,
sal
para el recuerdo de nuestro mar diario,
para el amor,
para tu boca (pág. 30).

Las páginas de comentarios críticos aparecían firmadas por Alfonso Canales, Antonio L. Bouza, Luis Conde y Jaime L. Valdivielso. Significativamente ninguno de los

miembros rectores de *Artesa* colaboran con poemas en este número, así como tampoco lo harán en el siguiente. En definitiva, las dos recopilaciones de las autoras en lengua inglesa hacían que el número tuviera más de monográfico que de misceláneo, y, por lo tanto, anunciaba, como otros números de este segundo período en la tercera etapa, la derivación de *Artesa* hacia una labor meramente editorial, que sería la que predominaría en la última etapa, y que, en consecuencia, señalaba el declive de la revista como publicación periódica.

El nº 23 (octubre de 1974) de *Artesa*, último número misceláneo publicado en esta etapa, antes de *Odología poética*, adelantaba ya, desde un nivel teórico, el carácter de manifiesto poético que iba a tener la antología publicada unos meses más tarde. Desde el nº 16 los editoriales de la revista venían hablando del "desolador paisaje" de la poesía española del momento y proponían a *Artesa* como vehículo portavoz de una poesía de vanguardia que, negando los presupuestos estéticos que sustentaban las tendencias dominantes, fundamentara una estética con miras a su futuro desarrollo. El editorial del nº 23 insiste, recogiendo las ideas dispersas en los números anteriores, sobre este punto:

Pero trazando el triste panorama de estos ultimísimos años no podemos resistir la tentación de escrutar en la niebla el espectro mañana (...). Mirándose un poco en las corrientes nos atreveríamos a decir que habrá acercamiento en el entenderse de los pueblos y una gran difusión de los grafismos hasta que alcanzada casi la comunicación universal,

algo destruya la actual civilización (nº 23, pág. 4).

Es decir, Artesa propone desde estas palabras un tipo de poesía experimental que, acorde con las ideas de Eugen Gomringer⁴¹, permitiera la construcción de una lengua supranacional para lograr una comunicación universal entre los hombres. La eliminación de las barreras idiomáticas, en un modo de lenguaje que rehuyera la significación particular de las palabras, permitiría la creación de un sistema semiológico de comunicación universal, que propiciaría el advenimiento de una nueva civilización.

Al "Editorial" del nº 23 le seguía el segundo manifiesto poético de Artesa, "Pecados geniales o desmanifiesto". En su carácter de "desmanifiesto", el texto expone la negación de una serie de presupuestos estéticos sobre los que se fundan otras tendencias poéticas, aquellas que cimentan "el desolador paisaje", "el triste panorama" de la poesía del momento, aquellas tendencias no experimentales, que no encuentran reflejo en las páginas de Artesa. En consecuencia, ante el desolador paisaje de la poesía del momento y ante la posición marginal que ocupa en ese paisaje el experimentalismo, a la vanguardia, como expondrá Fernando Millán en su artículo "La vanguardia como exilio", sólo le quedará una salida posible, el exilio, la búsqueda de refugio en un lenguaje completamente autónomo, independiente de la sociedad que le rodea, un lenguaje

que, en su negación del mundo circundante, permita la creación de un nuevo modo de expresión y propicie la aparición de una nueva sociedad.

Pero, si desde un nivel teórico, el n° 23 de *Artesa* resumía y anunciaba el carácter de manifiesto que había de tener *Odología poética*, desde un plano de materialización poética marca el carácter de dispersión absoluta que tendrán las colaboraciones en la última etapa de la revista. Ninguno de los poetas responsables habituales de la revista publica un solo poema en este número, que, en cambio, da cabida a los más diversos autores. Entre las colaboraciones de poetas de la generación española del medio siglo, destaca "Un hombre", poema compuesto por sucesivas analogías, perteneciente al, por entonces, libro inédito *Marco Aurelio*, 14, de Enrique Badosa:

Un hombre como cruz de cementerio,
un hombre como tierra descarnada,
como la lluvia seca sobre el fango,
como la oscuridad,
un hombre como gritos de mal tiempo,
como lo ya inservible en los desvanes,
como impaciencia (pág. 22).

Joaquín Marco, que había iniciado un período de experimentación poética en 1971 con *Algunos crímenes y otros poemas*, publica en este número de *Artesa* "Un resto de belleza", incluido dentro de su aspiración experimental en *Aire sin voz* (1974), donde la anécdota se

fragmenta a través de diversas yuxtaposiciones espacio-temporales:

Un leñador cortó la larga rama de la
acacia
y un automóvil
se despeñó ululando por el barranco iluminado
con la luz de sus faros.

El portero del convento antiguo, de las
paredes de jazmín,
la misma noche,
cavó una fosa enorme (pág. 32).

Por su parte, Fernando Quiñones, en "Un lugar muy grave", da muestra de su poesía de crónica histórica y tono narrativo que desarrolla durante los últimos años sesenta y primeros setenta.

Entre los poetas experimentales que colaboran en este número de Artesa, habría que destacar a Francisco Pino con el poema "Sabiduría", realizado con diversos signos gráficos y mediante la repetición y combinación de los monosilábicos "si", "no", y "es". "Sonrisa vectorial", de Pascual Izquierdo, y "Homenaje a Boris Vian", de Jorge Segovia, ilustran la tenedencia más visual de la poesía experimental. Resulta interesante el poema "Cae la nieve en...", de A.F. Molina, donde el tono surrealista se logra a través de la yuxtaposición de imágenes, o los poemas "Olvido" y "Demiurgo", de Pedro Besó, dentro de los más jóvenes poetas de la generación del 68, también con un marcado carácter surrealista:

Cristales de sal en las sienes:
húmedo buey arando silencios.

Dientes de luz, látigos, olas
 descarnando el rito de la noche:
 no odio, amor. Sólo entrega.
 Recoger las primicias de la muerte (pág. 23).

Por otro lado, habría que destacar los poemas siguientes: "Canción", de José Luis Falcó, donde el poeta valenciano daba muestra de su voz más barroca; "Utilidad del poema", texto de Jacinto Luis Guereña de tono narrativo y reflexivo; "O Laxeiro, pintor dunha Galicia", del poeta gallego Uxío Novoneira. Entre las colaboraciones extranjeras, los "Telepoemas", del colombiano Helcias Martán Góngora, tienen un carácter marcadamente experimental, derivado de la poesía concreta del grupo brasileño *Noigandres*; el juego con los elementos fónicos de la palabra y su disposición en la página son el fundamento constructivo de estos poemas:

Sale		sola
sal		sol
ala		ola
Lunes		luna
unes		una
	luna	
	un	
	lunes	(pág. 33)

Antonio L. Bouza, Jaime L. Valdivielso, Luis Conde y Julián Martín Abad, que no colaboran con ningún poema tampoco en este número, son los encargados de redactar los comentarios críticos.

Con fecha de febrero de 1975, Artesa publica en su nº 25 la antología *Odología poética*, un grueso volumen de doscientas veinticinco páginas, en las que se recogen

poemas de trece autores distintos, tras un extenso estudio crítico firmado por Antonio L. Bouza. *Odología poética* venía a culminar la experiencia odológica iniciada más de cuatro años antes con la exposición celebrada en Burgos en diciembre de 1970, aunque los protagonistas eran ahora otros: Pepe Bornoy, Felipe Boso, Antonio L. Bouza, Alfonso Canales, Luis Conde, Alfonso López Gradolí, Julián Martín Abad, Fernando Millán, Yong-Tae Min, José M^a. Montells, Jaime Siles, Jaime L. Valdivielso y Damián Ximénez. Como puede comprobarse ante este elenco de autores, *Odología poética* no pretendía ser un resumen o compendio recopilativo en el que se reuniera una muestra representativa de toda la existencia de *Artesa*, ni tan siquiera de lo que había supuesto el proyecto odológico en su conjunto, sino que, más bien, trataba de dar cuerpo teórico y poético a la última expresión de tal proyecto. En este sentido, la antología se ajusta más a una muestra representativa de la tercera etapa de la publicación burgalesa, que a un resumen de las primeras etapas, y se establece como una conclusión de aquélla. Digo que la antología se establece más bien como conclusión de la tercera etapa de *Artesa* y no como resumen de ésta, pues parece expresar la evolución que los diversos autores han experimentado desde los presupuestos teóricos y estéticos establecidos en el primer período de dicha etapa. Esta evolución hace que muchos de los poetas recogidos en la antología hayan

cambiado la orientación de sus estéticas anteriores, incluso de las más inmediatas, tal como se expresaban en los números del primer período de esta etapa.

Por otra parte, en *Odología poética* se incluye tanto a autores que habían colaborado en *Artesa* desde su inicio (Antonio L. Bouza), como a autores que se habían incorporado en las primeras etapas (Jaime L. Valdivielso, Julián Martín Abad, Luis Conde, José M^a. Montells y Alfonso López Gradolí), así como a autores que habían colaborado sólo en los últimos números de la revista (Jaime Siles, Alfonso Canales, Pepe Bornoy, Felipe Boso y Damián Ximénez). También varía el grado de regularidad en la colaboración en *Artesa* de los autores incluidos en *Odología poética*, y, así, junto a colaboradores más o menos habituales en diversos momentos de la revista, como Bouza, Montells, Conde, Millán, etc. se encuentran autores cuya colaboración en la publicación burgalesa ha sido más eventual, como Siles, Ximénez, Bornoy o Canales. Una amplia concepción del experimentalismo poético, que, como se vio, explica Bouza en su prólogo, lleva, por otra parte, a reunir en *Odología poética* autores de estéticas tan dispares como Siles y Canales, por una parte, y Millán y Boso, por otra.

De esta manera, confluyen en *Odología poética* dos de los presupuestos editoriales que habían guiado a *Artesa* durante su tercera etapa. Por un lado, *Odología poética* logra la culminación de la aspiración de *Artesa* a

convertirse en portavoz de la vanguardia española, y da muestras suficientes en sus páginas de las diferentes facetas del experimentalismo practicado en nuestro país. Por otro lado, *Odología poética*, en sus dimensiones y contenido, materializa la transformación de *Artesa* de revista periódica en editorial de libros de poesía y adelanta, así, los presupuestos editoriales que habrán de guiar a la publicación en su etapa final.

Cuarta etapa: de noviembre de 1975 a febrero de 1977

La cuarta y última etapa de *Artesa* señala su definitiva transformación de revista en editorial poética y, en consecuencia, su desaparición como publicación periódica. Ya el segundo período diferenciado en la tercera etapa marcaba una progresiva disminución de *Artesa* como publicación periódica en favor de su actividad como editorial poética. En esta etapa final, el aumento de las publicaciones de poemarios en detrimento de los números misceláneos señalará el declive de la revista. Por otra parte, los números de la revista publicados en esta etapa aparecen como números dobles, aunque en algún casos no alcance tan siquiera las páginas que tuvieron en otras etapas números sencillos. El intercalamiento de poemarios como números corrientes y la publicación de números dobles hacen que la periodicidad de la publicación pierda su regularidad, distanciándose cada vez más los números misceláneos.

Artesa se abre en esta etapa final a una diversidad absoluta de tendencias y poetas, diversidad que va disolviendo los límites estéticos sobre los que se había fundado la publicación, dando entrada a actitudes incluso contradictorias con respecto a los presupuestos mantenidos por ésta. En esta pérdida de identidad de la publicación periódica redunda el hecho de que las colaboraciones poéticas de aquellos autores que habían supuesto la conformación estética de la revista comienzan a hacerse más extrañas.

Durante esta etapa de Artesa, que se inicia tras la edición de *Odología poética*, tan sólo se publicaron dos números dobles de la revista, intercalándose diversos poemarios como números corrientes de la publicación. Precisamente la etapa se iniciaba con la edición, con el n° 26 (mayo de 1975), del poemario *Proslogio*, de Manuel Benavides.

La culminación estética que supuso la edición de la antología *Odología poética*, fue también el comienzo del declive de Artesa como revista periódica de poesía. Si *Odología poética* había sido la culminación de un proyecto estético que se había venido fraguando durante más de cuatro años, lo cierto es que, tras su aparición, la retirada de algunas ayudas económicas anunciaba ya el fin de la revista y el fin mismo del proyecto poético, que abría sus puertas a otros autores y relajaba la radicalidad de sus presupuestos teóricos. La desaparición

de Artesa, tal como expone el "Editorial" del nº 27-28 (noviembre de 1975), parece deberse tanto a factores económicos como a disidencias y luchas internas, propiciadas precisamente por la culminación del proyecto odológico:

Precisamente cuando parece que remiten los juegos, certámenes y premios de indigencia poemática, merced a la labor de lucha en la que llevamos invertidos, hoy se cumplen, seis años y precisamente también cuando empiezan a sonar el nombre y los nombres de esta publicación que ofrecemos, se cierran ayudas que lo habían venido siendo y nos encontramos cansados de tanto llamar y llamar para que se nos den promesas de promesa. (...)

Por otra parte es posible que al estar casi en bloque varios poetas que hacen la publicación, se hayan coartado las voluntades individuales y como consecuencia se adopten posturas hacia el exterior que no corresponden a los propios deseos o a las naturales inclinaciones; sirva esta encíclica para absolvernos de todo vínculo y que cada cual haga la literatura por su cuenta, interroque sus fuentes y manufacture sus versos hacia los mercados a que más propenda su condición (nº 27-28, pág. 6).

El editorial del nº 32-33 (febrero de 1977) ponía el acento en esos dos aspectos que habían llevado a Artesa a su final. Si bien la retirada de las ayudas económicas había supuesto un duro golpe para la publicación, su desaparición se debía también a otros factores internos, "aparte de por falta de recursos" (pág. 3). Por una parte, la dispersión de los componentes del grupo editor de la revista constituía uno de los elementos que provocaba la desaparición de ésta: "nos vamos dispersando por las tierras de España quienes hemos constituido el núcleo esencial de la acción integradora" (nº 32-33, pág.

4). Pero, por otra parte, pesaba la conciencia de haber cumplido un ciclo poético que llegaba indefectiblemente a su fin: "en realidad se ha cumplido ya nuestro esencial objetivo" (pág. 4). Ese objetivo se había fijado en la antología *Odología poética*, y aquel núcleo, aquella estética de común aspiración experimental, que había unido a los poetas en torno a la antología, era el mismo que ahora provocaba su dispersión. Así, podría apuntarse que la última etapa de Artesa nace de la conciencia de fracaso del experimentalismo poético tal como había sido concebido hasta ese momento por la revista en sus etapas anteriores. Esta conciencia de fracaso no quiere decir que falten en esta etapa final diversas creaciones verdaderamente experimentales, es más, es en este período donde el experimentalismo adquiere una mayor radicalidad en Artesa, sino que la revista fija sus objetivos en otras perspectivas y abre sus páginas a otras tendencias:

Y para facilitar las nuevas aportaciones, para que las corrientes vitales que vienen precisamente de Hispanoamérica nos encuentren dispuestos, hemos de permeabilizarnos cambiando incluso el nombre; y para que los jóvenes no puedan decirnos que hemos pretendido monopolios o siquiera protagonismos más allá de la circunstancia que nos corresponde (nº 32-33, págs. 4-5).

En este sentido, el "Ultimo manifiesto a los poetas del pueblo", publicado en el nº 27-28 de Artesa, es una manifiesto dirigido a los poetas futuros, señalando la apertura de nuevos caminos que la revista ha llevado a

cabo y de los que se habrán de aprovechar los poetas venideros, aquellos que siguen las nuevas tendencias, fundados en una búsqueda de la verdad a través de la poesía. Artesa se convertía, de un modo voluntario, en historia, en pasado, pues sus objetivos estéticos ya se habían logrado y en su logro estaba su fracaso; pero era un pasado necesario y su experimentalismo habría de ser revolucionario, puesto que abriría las vías de renovación a otros poetas.

Con este carácter plenamente abierto, en las páginas de la última etapa de Artesa publican poetas de las más diversas tendencias estéticas y también autores de la más joven generación, que entonces empezaba a dar sus primeros frutos. En el n° 27-28, un extenso número misceláneo de ciento veinte páginas, aparecen diversas colaboraciones de autores experimentales. Dentro del grupo editor de la revista, cabe destacar algunos poemas: "A la A", de Felipe Boso, es un poema plenamente visual donde los elementos léxicos (la letra a) se ponen en función de la composición visual; "Moucho obrigado", una de las colaboraciones de Antonio L. Bouza, resuelve los elementos poéticos en formas completamente pictóricas; "Labios 74", de José M^a. Montells, es un poema de absoluta visualidad. Pero las manifestaciones poéticas experimentales no sólo afectan al grupo editor, que, por otro lado, también publica poemas no visuales, sino que otros autores participan de esta actitud experimental.

Así, Jesús Fernández Palacios, que en "Coplas para morir geométricamente" y en "Y es que pertenece a la ciencia del placer" da muestras de una poesía heredera del postismo de Carlos Edmundo de Ory, crea en "Una mosca va moviéndose..." un poema en el que los elementos léxicos se combinan con elementos visuales, al igual que el poema "Por qué...", de Luis Ruiz de Temiño; "Tú", de Josep M^a. Figueres, representa otro tipo de experimentación distinta mediante la combinación sin un sentido léxico de diversos elementos gráficos; lo mismo puede decirse de "Imprescindible l'arbre", de Pedro M. Lucía; "Mensaje", de José Cáceres, es otro de los poemas experimentales incluidos en este número doble. En algunos casos, los poemas experimentales adquieren plena visualidad y los límites entre poema visual y dibujo desaparecen en creaciones que participan más de lo pictórico, del mundo de la imagen, que de la escritura poética; tal es el caso, en este número, de los textos-dibujos de Eva del Campo, Luis Sáez y Rafael Martínez, entre otros.

No obstante, no todas las colaboraciones poéticas incluidas en este número tienen el mismo carácter experimental y derivan hacia una poesía de tipo visual. Entre las colaboraciones no visuales pueden destacarse: "Sicut Canes Latrantes" y "Flores son del pecado" de Jaime L. Valdivielso, donde el tono poético desarraigado se combina con imágenes de raíz expresionista; "Recorrer de un punto infinito..." y "Eres tú que levantaste...",

de Javier Lentini. El novelista y poeta Alvaro Pombo hacía de la enumeración el recurso poético sobre el que se fundaba el poema "Enumeración estructural":

Ninguna hormiga
Arrastró a través de tantas fábulas como yo
El espejismo de su fabulosa simiente

Ninguna especie de ave migratoria
Regresó cada año como yo
A los ciclos prescritos

Ninguna caverna fue tan triste (pág. 73).

Artesa abría sus páginas a los autores de la generación más joven, que entonces comenzaba a publicar, y, de esta manera, hacía entrada en la revista burgalesa la voz romántica de José Lupiáñez, a través de los poemas "Recuerdos de Madame Bovary" y "Tus labios", al que pertenecen los siguientes versos:

Quiero sentir
de nuevo
aquel aliento
que sabe a calles frías,
que sabe a limpias
calles frías...
Quiero sentir
de nuevo
aquel aliento:
albura espesa
de blancos bosques
sensuales,
que se van elevando
para emprender
batallas extrañísimas
con nubes... (pág. 48).

En el mismo número, Rosalina Pajares traducía el poema "Watteau", de Marcel Proust, donde el novelista, recreando el espíritu del pintor francés, expone el mundo

galante de huida y ocultación en personajes de otros tiempos:

La mascarada, en un ayer lejano
melancólica,
Hace el gesto de amar más falso, triste y
encantador.
Capricho de poeta -o prudencia de amante-
Puesto que el amor precisa ser adornado
sabiamente
Ha aquí barcas, meriendas, silencios y música
(pág. 74).

¿No iba esta voluntad de enmascaramiento en contra de los presupuestos de autenticidad que había sostenido Artesa en sus manifiestos? ¿no suponía esto una deserción más de los presupuestos estéticos que la revista burgalesa había sustentado?

Por último, los comentarios críticos aparecían firmados en este número por Julián Martín Abad, Luis Conde, Jaime L. Valdivielso, Víctor Pozanco y Manuel Benavides.

El siguiente número misceláneo publicado por Artesa tardó más de un año en aparecer. El nº 32-33 (febrero de 1977) comenzaba anunciando en su editorial el fin de la revista burgalesa:

Ha resultado milagrosamente muerta al atravesar las vías del desarrollo. Así podríamos definir o certificar la desaparición mortal o cataléptica de la revista literaria Artesa en el octavo año antitriunfal desde su nacimiento (nº 32-33, pág. 3).

Y, en efecto, éste habría de ser el último número de la revista como tal, aunque aún continuara durante algún tiempo como editorial poética:

Es este el último número de la revista; seguirán unos libros que están virtualmente en imprenta y se abrirá un éxodo de silencio que es a la vez algo de desencanto, mucho de tregua y más aún de satisfacción pese a no ser nosotros de los que miran atrás o comparan (pág. 4).

Las colaboraciones poéticas incluidas en este número reflejan un panorama semejante al que presentaba el anterior número misceláneo. Resultan escasas las colaboraciones poéticas del grupo editor de Artesa: Antonio L. Bouza publica "¿Cuándo?"; Julián Martín Abad, "Como el vuelo puede hablar de..."; y Jaime L. Valdivielso adelanta un poema sin título. Por otro lado, entre las colaboraciones más experimentales destacan: "Poema cubista", de Felipe Boso; "Somos...", de Rafael de Cózar; "Autoconversación escrita?", de Jesús Fernández Palacios; y "La mayúscula misteriosa", de Alfonso López Gradolí. En estos poemas, los elementos léxicos se combinan, en diversos grados, con elementos visuales en la construcción de un texto a mitad de camino entre la escritura y el dibujo. Francisco Pino, en "Los novísimos 1 y 2", desarrolla una creación experimental que prescinde casi por completo de los elementos léxicos para insertarse en la creación meramente visual.

Por otra parte, destacan entre las colaboraciones de este número, los poemas de A.F. Molina, que ya había

colaborado anteriormente en *Artesa*, que da muestra de su escritura próxima al surrealismo en una serie de breves poemas de carácter epigramático:

Abrí la pared de enfrente
bajo la lana despierta.
Junto a una oveja demente
quedó temblando la puerta (pág. 20).

Félix Grande, que ya había colaborado en el nº 12 de *Artesa*, adelanta en el último número de la revista un soneto en alejandrinos perteneciente a su libro *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, publicado en 1978:

Océano de piedad, luz honda de mujer
Levadura del tiempo mientras el tiempo exista
El tacto y el olfato y la lengua y la vista
junto a tu cuerpo son maneras de nacer

El hombre es taciturno y nace para ser
desgraciado, perdido, sin nada que lo asista
Esto es horrendo, inicuo, y no hay quien lo
resista
si no puede mirar, tocar, besar, lamer, morder
(pág. 21).

Resulta interesante también la publicación de dos poemas de José Gutiérrez, "Noche de estío" y "Centinela del sueño", como muestra de la poesía escrita por la generación más joven, enlazando de este modo con los poemas publicados por José Lupiáñez en el número anterior. Los poemas que José Gutiérrez publica en *Artesa* tienen un tono romántico-hedonista, próximo muchas veces al confesionalismo cernudiano, y marcan, en este sentido, el giro que la poesía española más joven toma en el segundo lustro de los años setenta:

Tu juventud: un río
de nubes que levanta
el cuerpo como ofrenda.

Yo sé del sol que te alza,
de pájaros y fuentes
que por ti sólo cantan (pág. 24).

Por último, la colaboración extranjera se completaba con los poemas "Yo que hubiera" y "Poesía-Miseria", del francés Henri Lescoët, que ya había colaborado en los números 9 y 10 de *Artesa*. Los comentarios críticos iban firmados en este número por Jaime L. Valdivielso, Julián Martín Abad, Manuel Benavides y Antonio L. Bouza.

Pese a que aún se publicarían algunos poemarios bajo el sello editorial que *Artesa* había creado, no volvería a aparecer la revista burgalesa como publicación periódica miscelánea. El editorial de este último número de *Artesa* finalizaba con un grito que recordaba mucho a aquel que cerraba el primer manifiesto postista: "Hemos existido y eso nadie lo puede invalidar" (pág. 5). Que su proyecto poético hubiera fracasado o no, que tuviera algún sentido en el segundo lustro de los años setenta, era algo que no importaba ya; lo que resultaba innegable eran los más de siete años que *Artesa* había estado dando muestra de la creación poética española más actual, que la revista se había convertido en testigo inevitable de una época en ebullición.

La labor editorial de Artesa

Si Artesa se inició como revista poética, lo cierto es que pronto se planteó una labor editorial que difundiera la obra de algunos de sus colaboradores habituales. La aspiración a crear un doble órgano (revista y editorial) de difusión de los poetas próximos a la tertulia que había dado origen a la revista, hizo que los editores de Artesa se plantearan desde los primeros momentos de existencia de la revista la creación de una editorial poética paralela. El primer paso en esta labor editorial fue publicar junto a la revista una serie de separatas que representaban libros de poemas completos. Ya en abril de 1971, apenas año y medio después de nacida la revista, el editorial del nº 10 anunciaba la creación de este proyecto editorial:

Está en los astilleros editoriales el primer libro de nuestra empresa, que también es primero en la muy esperanzadora -realidad es parte de esperanza- obra de Julián Martín Abad (nº 10, pág. 2).

Pero el primer libro de Martín Abad debería esperar aún casi un año, hasta febrero de 1972, para salir de los astilleros editoriales de Artesa junto con el nº 14, inaugurando las separatas "Con las manos en la masa":

Con este número se inauguran las separatas "Con las manos en la masa", un intento y esfuerzo por dar a conocer más obra de unos poetas o algo de obra de más poetas (nº 14, pág. 3).

Pronto, a *Vientre desnudamente azul*, que así se titulaba el libro de Julián Martín Abad, le seguiría otro primer libro de un joven poeta español, *Marineros perdidos en los puertos*, de José Luis García Martín, que había recibido pocos meses antes el Premio Zahorí, convocado por la revista *Artesa* y patrocinado por el Ayuntamiento de Burgos, para poetas menores de veintidós años. *Imposible silencio*, de Jaime L. Valdivielso, *Para fingir la muerte*, de José M^a. Montells, y *El ciego de la piscina de Siloé*, de José Ruiz Sánchez, siguieron como separatas de la serie "Con las manos en la masa" a los libros de Martín Abad y de García Martín durante año y medio.

Con el n^o 19 de *Artesa*, publicado en agosto de 1973, el proyecto editorial de la revista tomaba un nuevo rumbo. A partir de ese número, que se correspondía con el libro *Puñal de luz*, de Juan José Ruiz Rico, los poemarios que editara *Artesa* no discurrirían de modo paralelo a la publicación, como separatas, sino como números correspondientes a la revista. Este criterio habría de ir en detrimento de la publicación periódica miscelánea, que iría paulatinamente haciéndose más distanciada hasta desaparecer completamente en la edición de libros. Si a la publicación de libros como núemros corrientes de la revista se une la publicación de números monográficos, que adquieren un carácter semejante de libro, se comprobará que, desde el n^o 19 de *Artesa* hasta su desaparición como revista casi cuatro años más trade, tan

sólo se publicaron cuatro números corrientes de la revista con carácter misceláneo.

Al libro de Ruiz Rico, siguieron, entre otros: *La exactitud de las catedrales*, de Pascual Izquierdo Abad, publicado con el nº 21 de *Artesa*, correspondiente a abril de 1974; *Proslogio*, con el nº 26 (mayo de 1975) y *Poemas a Eurídice* (1976), de Manuel Benavides Lucas; *Creatura del alba*, de Emilio del Río, con el nº 34 (abril de 1977); *Matar la luz*, de Pepe Bornoy, con el nº 37 (enero de 1978); y *Las diversiones de Acora*, de Francisco Aroca, con el nº 39 (mayo de 1978). Estos libros se publicaron con un formato menor que el de la revista: 14 cm x 18,5 cm.

La labor editorial de *Artesa* se reinició durante la década de los años ochenta, publicando libros como *Los ojos del cielo* (1984), del poeta leonés José Carlón.

Transformada ya completamente en editorial y desaparecida como publicación periódica, *Artesa* pierde interés para el estudioso de las revistas poéticas. Sin embargo, la labor que promovió durante sus últimas etapas para la creación de un doble órgano de expresión poética hace de ella uno de los proyectos literarios más interesantes de la poesía española en la mitad de la década de los años setenta.

Notas al texto

1 Bouza, Antonio L. *Dios de Muertos*. Agora-Alfaguara. Madrid, 1970.

2 Vid. Payeras Grau, María. "Literatura, Sociedad Anónima" en *Insula*, n° 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 8-13.

3 Vid. Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Turner. Madrid, 1976; pág. 249.

4 *Ibidem*; pág. 249-250.

5 Vid. Bense, Max. *Estética. (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973; pág. 171.

6 Gomringer, Eugen. "La poesía concreta como lengua supranacional" en *Poesía experimental. Estudios y teoría*. Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producción Artística. Madrid, 1968; pág. 14-28. Vid. Boso, Felipe. "El proceso de absolutización del lenguaje" en *Poesía Hispánica*, n° 240 (1972); pág. 8-11.

7 Imágenes semejantes son utilizadas por Félix Grande para definir el panorama poético español heredero de la estética novísima. Grande, Félix. "¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver: La poesía española desde 1970" en *El viejo topo*, n° 30 (marzo de 1979); pág. 61.

8 Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. (trad. de Amado Alonso). Editorial Losada. Buenos Aires, 1978; pág. 130-133. Vid. Boso, F. *Op. cit.*; pág. 8-11.

9 Vid. García Sánchez, Jesús. "Algunas consideraciones sobre la poesía experimental" en *El Urogallo*, n° 19 (enero-febrero de 1973); pág. 60-64. Díez Borque, José M^a. "La destrucción del verso: poesía concreta y sus derivaciones" en *Ibidem*; pág. 38-41.

10 Vid. Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guadarrama. Madrid, 1974; vol. III, pág. 113-138.

11 Campos, A., Pignatari, D. y Campos, H. "Plan piloto para poesía concreta del equipo Noigandres" en *Noigandres*, nº 3 (1958).

12 Polo de Bernabé, José Manuel. "La vanguardia de los años 40 y 50: El Postismo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 374 (agosto de 1981); pág. 1-16 (cito por separata). Vid. Pont, Jaume. *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Edicions del Mall. Barcelona, 1987; *passim*.

13 Diego, Gerardo. "Julio Campal" en *ABC*, 15-V-1968; pág. 3. Millán, Fernando. "Julio Campal, más o menos" en *Primera página*, 15-IV-1971; pág. 18.

14 Domínguez Rey, Antonio. "Problemática-63: Julio Campal" en *Novema versus povema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 105-115.

15 Crespo, Angel y Gómez Bedate, Pilar. "Situación de la poesía concreta" en *Revista de Cultura Brasileña*, nº 5 (junio de 1963). Vid. Villar, Arturo del. "La poesía experimental española" en *Arbor*, nº 330 (1973); pág. 43-64.

16 Miranda, Julio E. "Poesía concreta española: jalones de una aventura" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 272 (1973); pág. 512-533.

17 Max Bense señalaba que la base fundamental del lenguaje publicitario, lo mismo que la del poema concreto, es el sustantivo, y, por lo tanto, ambos lenguajes compartirán la voluntad de expresar conceptos más que acciones, enunciar más que predicar. Bense, M. *Op. cit.*; pág. 152-155.

18 *Ibidem*; pág. 21.

19 Boso, Felipe. "Poesía concreta, nueva poesía. (Carta desde Bonn)" en *Fablas*, nº 40 (marzo de 1973); pág. 33.

20 Vid. Eliot. T.S. *The Use of Poetry and The Use of Criticism. (Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England)*. Faber & Faber. London, 1964; pág. 37-40.

21 Vid. Díez Borque, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 40.

22 García Sánchez, J. *Op. cit.*; pág. 60-61.

23 Boso, Felipe. "Poesía visual en España hoy" en *Poesía*, nº 11 (1981); pág. 118.

24 Vid. Guillén, Jorge. "Lenguaje poético: Góngora" en *Lenguaje y poesía*. Alianza ed. Madrid, 1983; pág. 38-42.

25 Vid. García Sánchez, Jesús. "Juan-Eduardo Cirlot" en *El Urogallo*, nº 23 (septiembre-octubre de 1973).

26 Bense, M. *Op. cit.*; pág. 22.

27 Desde posiciones estéticas diferentes, basándose en las tesis revisionistas del marxismo, la revista *Claraboya* proponía una relación dialéctica semejante entre arte y sociedad. Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971; pág. 24-33.

28 Vid. Shaw, Donald. *La generación del 98*. Cátedra. Madrid, 1978; pág. 190 y ss.

29 Menéndez Pidal, Ramón. "Proemio" a *Flor nueva de romances viejos*. Espasa-Calpe. Madrid, 1991; pág. 26-28.

30 Este es un procedimiento de enlace con la lírica tradicional y popular que utilizará continuamente Blas de Otero, entre otros, a partir de *Pido la Paz y la Palabra*; pueden verse así los poemas: "Espejo de España", "En el corazón y en los ojos", "Lo traigo andado" etc. El recurso se convertirá en habitual en *Que trata de España*.

31 Vid. Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 205 y ss.

32 Vid. Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 353.

33 Por dificultades evidentes de reproducción, no transcribiré muchos de estos poemas, entre ellos los que manifiestan unos caracteres más vanguardistas en la distribución espacial o en la formalización tipográfica.

34 Ruiz Noguera, Francisco. "La poesía de José Infante" en Infante, José. *Poesía (1969-1989)*. Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Colección "Ciudad del Paraíso". Málaga, 1990; pág. 41-44 y 48-50.

35 Janés, Clara. "Introducción" a Cirlot, Juan Eduardo. *Obra poética*. Cátedra. Madrid, 1981; pág. 31-32.

36 Carnero, Guillermo. "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía en español de la alta posguerra" en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Anthropos. Barcelona, 1989; pág. 352-360.

37 Este poema fue publicado también en el nº 2, página 28, de la revista *Fablas*, correspondiente a enero de 1970.

38 Carnero, G. *Op. cit.*; pág. 347. Vid. Sobejano, Gonzalo. "El surrealismo en la España de posguerra:

Camilo José Cela" en Earle, P.G. y Gullón, G. (ed.). *Superrealismo / Surrealismo. Latinoamérica y España*. University of Pennsylvania. Philadelphia, 1977; pág. 131-142.

39 Vid. Boso, F. "El proceso..."; pág. 8-11. Díez Borque, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 38-41.

40 Pozanco, Víctor. *Nueve poetas del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1976.

41 Gomringer, Eugen. *Op. cit.*; pág. 14-28. Vid. Boso, Felipe. "El proceso..."; pág. 8-11.

FABLAS. REVISTA DE POESÍA Y CRÍTICA

Introducción

La aparición en 1966 de la antología *Poesía Canaria Última*, preparada por los poetas jóvenes Eugenio Padorno y Lázaro Santana y prologada por Ventura Doreste¹, venía a señalar, si no una ruptura radical con la poesía anterior, aquella representada en la *Antología cercada*, que en 1947 habían publicado Agustín y José M^a. Millares Sall, Angel Johan, Ventura Doreste y Pedro Lezcano², sí al menos una diferencia, en una lectura crítica de lo que había representado aquella primera generación de posguerra, y se alzaba como carta fundacional de la que se denominaría como generación de 1965³, formada por los autores allí recogidos. La presencia de Ventura Doreste en la realización de ambas antologías era representativa de que el cambio de gusto no se manifestaba en una ruptura radical con los autores de la *Antología cercada*, sin embargo los presupuestos estéticos de la "generación de 1965" discurrían a una distancia considerable de aquellos, que, fundados en una estética del compromiso ético y social y en un profundo humanismo, habían

sustentado la antología de 1947. Entre estas dos manifestaciones colectivas, los poetas de la generación del medio siglo (Manuel Padorno, Luis Ferial, Arturo Maccanti, etc.)⁴ avanzaban un cambio en el planteamiento de su poesía que entroncaría directamente con la de los autores más jóvenes, en una búsqueda de la identidad de un lenguaje y una expresión puramente canarios. Tres años más tarde que *Poesía Canaria Última*, Lázaro Santana publicaba *Poesía Canaria 1939-1969*⁵, con el ánimo de subsanar los defectos y ausencias en que aquella primera había caído y con la voluntad de subrayar un continuo histórico en la moderna tradición poética canaria que arrancaba de Domingo Rivero y Alonso Quesada.

En este ambiente de efervescencia literaria, nace en diciembre de 1969, editada en Las Palmas de Gran Canaria, con el ánimo de ser portadora de las nuevas voces de la poesía canaria y de la tradición en la que se insertan éstas, *Fablas. Revista de poesía y crítica*, que en su primer número expone su intención de "mantener mensualmente la actualidad y vitalidad literarias, objetivos que *Fablas* ha tomado como base y sustento de las singladuras que hoy inicia" (nº 1, pág. 1). *Fablas* subrayará, por otra parte, su voluntad de fundamentarse sobre tres bases, actualidad, interés y calidad, que se mantendrán a lo largo de la existencia de la revista: "*Fablas* no quiere ser unas hojas literarias más, sino una revista literaria con cuerpo y hechura, donde presida -

por sobre todo- la calidad, el interés y la actualidad" (nº 1, pág. 2). Por otra parte, sus centros de atención, dentro del campo poético, serán muy diversos y servirán para estructurar el estudio que se desarrolla en las páginas siguientes:

Fablas se abre, desde este pórtico, a todos los vientos de nuestra geografía y nuestras letras, y pretende, quizá con un ambicioso propósito, incluir nuestra labor intelectual en el quehacer cultural de Europa y América; dando cabida así a la variedad lingüística de España y del extranjero (nº 1, pág. 1).

Así pues, los centros de consideración, en el campo de la poesía, sobre los que se desarrollará la labor editorial de *Fablas* se establecerán en dos puntos diferentes: atención a la poesía extranjera y atención a la poesía española. Dentro de este segundo núcleo podrán establecerse dos grupos diferentes: un grupo que atiende a la poesía escrita en castellano y un grupo dedicado a la poesía escrita en las otras lenguas de España. Por último, podría señalarse, dentro de la poesía en castellano que se publica en *Fablas* una consideración especial, evidente en una revista insular, a la creación canaria.

A lo largo de diez años se extenderá la vida de *Fablas* en setenta y cinco números que sólo en los tres primeros años cumplirían la regularidad mensual que se anunciaba en el primer editorial. A partir de 1976, las salidas de *Fablas* serían cada vez más irregulares y

distanciadas en el tiempo, de modo que, entre enero de 1976 y diciembre de 1979, momento de su desaparición, sólo se publicaron nueve números. Apoyada pronto por la ayuda financiera de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, la retirada del apoyo que esta entidad otorgaba, tras la publicación de un polémico monográfico sobre "Cultura Canaria, hoy", en el nº 74 (marzo de 1979), provocó la desaparición de la publicación, que aún tuvo ocasión de sacar a la luz un nuevo número, el 75 (septiembre-diciembre de 1979), en el que se pretendía imprimir una profunda renovación a la revista, no sólo formalmente, con un cambio de formato y una nueva distribución de las colaboraciones, sino también ideológicamente, como declara el editorial:

Diez años después de comenzada una aventura -la de su existencia- *Fablas* empieza otra: la de su renovación. (...) Hoy, diez años después, parece haber llegado el momento de iniciar una nueva etapa que, superando la anterior, se proponga la exploración de espacios más amplios, no sólo en cuanto al propio material que ofrezca, sino también en su incidencia sobre el lector. Resultado de la actuación de un equipo, sus planteamientos se ofrecen como más dinámicos y comprometidos, sin abdicar, por supuesto de unas exigencias de calidad (nº 75, pág. 3-4).

No hubo tiempo a que ese cambio que se anunciaba en el nº 75 tuviera continuación en una nueva singladura de la publicación.

La dirección de la revista recayó en el primer número en Antonio Ayala Cabrera, pero sería Alfredo Herrera Piqué quien, a partir del segundo número y hasta

la penúltima entrega, en marzo de 1979, ostentaría el cargo de director. El último número de *Fablas* se publicaría bajo la dirección de Domingo Velázquez, que, a lo largo de la vida de la publicación, había figurado como "Editor-fundador". Del mismo modo que la dirección de la revista se mantuvo con una estabilidad casi completa a lo largo de diez años en las manos de Alfredo Herrera Piqué, el consejo de redactores tampoco sufrió en ese período importantes cambios. En el primer número de *Fablas*, figuraban como redactores Domingo Velázquez, Lázaro Santana, Eugenio Padorno y Jorge Rodríguez Padrón. A la vista de los redactores de *Fablas* se puede establecer la relación que ésta lleva a cabo con las posiciones estéticas defendidas en *Poesía Canaria Última* y consolidadas en *Poesía Canaria 1939-1969*. Lázaro Santana y Eugenio Padorno habían sido los instigadores de la primera de las dos antologías y Jorge Rodríguez Padrón había formado parte, junto con los otros dos, de los poetas incluidos en aquélla. Por otro lado, *Fablas* venía a confluir con la labor editorial de lanzamiento de jóvenes poetas canarios que habían emprendido dos de los miembros de su consejo de redactores en sendas editoriales: *Mafasca para bibliófilos*, cuyo director era Eugenio Padorno, y *Tagoro*, que dirigía Lázaro Santana. Domingo Velázquez, por su parte, apostaba, como editor, por la más joven poesía española, al publicar en 1970 *Antología salvaje*, de José Miguel Ullán. Domingo

Velázquez sería también el editor de la colección *La quincena*, que, dirigida por Lázaro Santana, se iniciaría en 1971 con la publicación de *Hora punta del hombre*, de Pedro García Cabrera. Así pues, *Fablas*, como revista, venía a confluir con las editoriales *Tagoro* y *Mafasca para bibliófilos* en el lanzamiento de los poetas que integraban la generación canaria de 1965, generación que había sido presentada ya ante el público lector con las antologías de 1966 y 1969. Un cierto reconocimiento en el mundo literario nacional había recibido esta generación canaria con la concesión del accésit al premio Adonáis 1968 a Eugenio Padorno por su libro *Metamorfosis*.

Algunos cambios dentro del consejo de redactores resultarán destacables. Eugenio Padorno, por ejemplo, desaparece como redactor de la revista a partir del nº 10 (septiembre de 1970) y sólo se reincorporará a ella como tal en el último número, junto al poeta Angel Sánchez. Recién otorgado el accésit al premio Adonáis 1970 por *Los oscuros fuegos*, Justo Jorge Padrón entra a formar parte del consejo de redactores de *Fablas* a partir del nº 14 (enero de 1971). Otros cambios en el consejo de redacción son más tardíos y, por lo tanto, afectan en menor grado al desarrollo del cuerpo central de la revista. Así, en el nº 72 (febrero de 1978), firmarán como redactores de la revista Domingo Velázquez, Lázaro Santana y José Luis Gallardo, uniéndose a los dos últimos, como ya señalé, en el nº 75 Eugenio Padorno y Angel Sánchez.

Ya he apuntado los núcleos sobre los que recaerá la consideración de *Fablas* en materia poética, pero su atención se manifestará de dos formas diferentes, consecuentemente con lo que indica el subtítulo de la publicación, *Revista de poesía y crítica*: una consideración directa mediante la publicación de diversos textos; una consideración crítica reseñando las publicaciones más interesantes dentro del campo de interés de *Fablas*. Pero, pese a su subtítulo, *Fablas* da entrada en sus páginas a otras muchas ramas de la Literatura y el Arte, distintas de la poesía y la crítica sobre poesía, y lo hace atendiendo a esta doble vertiente, textual y crítica, dentro de sus posibilidades. Desde los primeros números, *Fablas* atenderá a la expresión plástica, dándole cabida, al principio, como ilustración y, más adelante, como representación independiente, y a la prosa cuentística, que aparecerá abriendo el primer número con "Míster amor", de Alonso Quesada. El progresivo interés que *Fablas* muestra por la expresión plástica hace que cada vez más páginas de la revista se vayan dedicando a comentar las exposiciones que se organizan en las islas. Este progresivo incremento en la consideración de la expresión pictórica se manifestará en un cambio cualitativo, a partir del nº 72 (febrero de 1978), por el que la revista pasará a llevar el subtítulo de *Revista de arte y literatura*. Por otra parte, desde el nº 10

(septiembre de 1970) *Fablas* atenderá otra faceta de la expresión literaria, el teatro, en las dos formas habituales en la revista: mediante la publicación de breves textos dramáticos; a través de la crítica y el estudio de obras dramáticas, a cargo habitualmente de José Monleón.

Pese a esta diversidad de manifestaciones literarias y artísticas a las que atiende *Fablas*, sólo pretendo ocuparme en las páginas que siguen de su actividad principal como revista de poesía y crítica sobre poesía y tan sólo de modo lateral aludiré a algunas de sus otras actividades.

En cuanto al formato de la revista, se mantuvo idéntico a lo largo de los setenta y cuatro primeros números, con las siguientes dimensiones: 17,5 cm x 24,5 cm. El último número aumentará el formato a las siguientes dimensiones: 21 cm x 29,5 cm. El número de páginas se mantendrá también constante a lo largo de toda la revista, contando los números simples con una extensión media de treinta y cinco páginas, mientras que los números múltiples adquirirían una extensión variable. El precio inicial de la publicación fue de veinticinco pesetas por ejemplar.

En cuanto a la ilustración de los diferentes números, ya he señalado que *Fablas* dedica cada vez mayor atención a los artistas plásticos en sus páginas. Por otra parte, es habitual que cada número de la revista

aparezca con una ilustración de portada y una serie de viñetas y dibujos interiores a cargo de un mismo artista. De esta manera, los dibujos del primer número están realizados por Rafael Monzón; los del nº 2 (enero de 1970), que ilustran el estudio que sobre Galdós se publica allí con diversas ilustraciones del novelista canario, se deben al pincel de distintos artistas; las ilustraciones del nº 3 son de Juan Ismael, así como las del nº 22-23; las del nº 4-5, de Antonio Padrón; José Dámaso es el autor de los dibujos del nº 6-7 y Manolo Sánchez de los del nº 8-9; destacan las ilustraciones del pintor uruguayo Leandro Silva inspiradas en un poema de Vicente Aleixandre en el nº 16-17, las de Antonio Fernández Molina en el nº 26-27 y los dibujos de Jorge Rodríguez Padrón en el nº 32; etc. El texto literario encuentra así un complemento gráfico en las diversas viñetas que ilustran todos los números de *Fablas*.

Poesía extranjera: traducción y estudio

En su primer texto editorial, que he considerado como programático, *Fablas* anunciaba ya su voluntad de estar abierta "a todos los vientos de nuestra geografía y nuestras letras", sin olvidar "el quehacer cultural de Europa y América". Es decir, la publicación no pretendía cerrarse a la producción hispana, sino ofrecer a su

público lector, desde su posición insular privilegiada, una muestra considerable de la poesía que se realizaba en otros países y en otras lenguas. En este sentido, uno de los apartados más interesantes de *Fablas*, que se mantuvo casi de modo constante a lo largo de toda la vida de la revista, fue el dedicado a la poesía extranjera. En esta sección, no sólo se incluirán traducciones de diversos poemas, sino que en muchas ocasiones las traducciones, presentadas habitualmente junto al original, se acompañarán de unas páginas de presentación que serán verdaderos ensayos sobre el poeta traducido. Dos estudios, con sus respectivas traducciones, sobresalen en este apartado a lo largo de la vida de *Fablas*: "Aproximación a Constantino P. Cavafis", realizado por Lázaro Santana en el n° 6-7 (mayo-junio de 1970) y "La nueva poesía sueca", antología y estudio preparados por Justo Jorge Padrón para el n° 16-17 (marzo-abril de 1971).

La poesía del alejandrino Konstantino P. Kavafis comienza a difundirse en España en los primeros años sesenta, a medida que las traducciones inglesas y francesas, realizadas en la década anterior, van adquiriendo un éxito entre el público lector de poesía. La primera traducción publicada en nuestro país la realizó Carles Riba al catalán en 1962, y se trata de una versión parcial publicada con prólogo de Joan Triadú⁶. A la traducción de Carles Riba siguió la edición en 1964 de

*Veinticinco poemas*⁷ de Kavafis, trasladados al castellano por José Angel Valente y por Elena Vidal, que siete años más tarde se completaría con cinco poemas más⁸. Comentando aquella temprana traducción de 1964, Pere Gimferrer subrayaría la relación entre el poeta alejandrino y la obra del exilio de Luis Cernuda, en la unión de historia y poesía a fin de lograr una objetivación del sentimiento en el poema⁹. Es precisamente a través de esa afinidad entre el espíritu de Kavafis y el del sevillano, como la obra del autor griego encuentra una sintonía en los más jóvenes poetas españoles de los años sesenta y setenta¹⁰. Carlos Pelegrín Otero, por otra parte, señalaría la relación entre Kavafis y Unamuno a través del desarrollo de un tema común tomado de la *Divina Comedia*¹¹ y Goyita Núñez Esteban publicaría en 1968 una "Visión panorámica de Cavafis"¹².

Así el panorama de las traducciones de Kavafis en España, Lázaro Santana comienza a publicar sus versiones del poeta griego en Canarias. Iniciando la colección de poesía *Inventarios Provisionales*, Santana publica una versión de los *Poemas eróticos*¹³ del autor de "Los dioses abandonan a Antonio", versión que se complementa con los seis poemas incluidos en el nº 6-7 de *Fablas*: "El primer paso", "Un anciano", "Los troyanos", "Murallas", "La tregua" y "En el barco". Un año más tarde, y tomando como

base estos poemas, Lázaro Santana publica en la madrileña colección *Visor* sus versiones de 75 poemas de Kavafis¹⁴.

En su extensa "Aproximación a Constantino P. Cavafis", que precede a la traducción de los poemas citados, Lázaro Santana subraya algunos de los rasgos más sobresalientes de la poesía del autor alejandrino, centrándolo en su ámbito histórico-literario. La independencia griega en 1864 había dejado a los creadores literarios ante dos caminos posibles, aunque opuestos, para el desarrollo de sus obras y la creación de una literatura nacional: por un lado, una tendencia retornaba, a través de la lengua culta, a la literatura del pasado clásico, recreando sus formas y temas; por otro, los escritores de la periferia del nuevo estado griego buscaban una expresión en la lengua cotidiana, aferrada a asuntos de inspiración folklórica. Entre ambos caminos, Kavafis elige una posición intermedia, por la que si bien toma la lengua popular, el demótico, para la escritura poética, lo hace en un tratamiento de temas y motivos clásicos:

Su lenguaje es ciertamente el demótico; pero no vacila en emplear expresiones puristas cuando entiende que éstas se ajustan con beneficio a sus propósitos expresivos. De tal actitud crítica frente al lenguaje se deriva uno de los mayores atractivos de la obra de Cavafis (nº 6-7, pág. 4).

Esa posición crítica ante el lenguaje, que se deriva del tratamiento culto de la lengua vulgar, y su voluntad de superar un estrecho nacionalismo impuesto por la

adecuación de la lengua popular a temas folklóricos, hace que la poesía de Kavafis, obligada a fijar un nuevo lenguaje para su expresión, se sitúe entre las más modernas de entre su tiempo:

Cavafis es el primer poeta griego que rebasa el contexto nacional; su obra se suma a la de otros eminentes poetas europeos y americanos (...) cuyos trabajos, diversos entre sí, se proponían la creación de una conciencia y un lenguaje poéticos colectivos salvando las barreras de los nacionalismos. Este propósito debía apartar a Cavafis de la corriente general de la literatura contemporánea griega, cuya preocupación era justamente el dítirambo de ese nacionalismo que el poeta rehuía; y también de la tradición clásica sujeta a formas inoperantes desde hacía muchos siglos (pág. 8).

Por otra parte, el tratamiento del mundo clásico griego que lleva a cabo Kavafis en sus poemas no se remite a un tratamiento común de los temas tradicionales, sino que toma, acorde con su postura moral, su fuente de inspiración en la decadencia del mundo bizantino:

Si a la Grecia de Pericles preferiría Cavafis la decadente de los "reyezuelos cultos, incapaces ya de realizar ningún gesto heroico", es porque estos personajes y sus circunstancias favorecían considerablemente el desarrollo de uno de los temas capitales de su poesía: el del Destino, asumido como responsabilidad personal en el momento de la derrota y la renuncia (pág. 5).

La elección de estos temas en que se hace palpable la decadencia, así como el tratamiento de los temas eróticos, desde una perspectiva homosexual, revelan una alta catadura moral en la obra del alejandrino, pese a la

marginalidad de sus posturas vitales, como señala Santana:

No obstante la marginalidad del poeta con relación a la moral convencional, su obra es una obra profundamente moral; honesta y aleccionadora no sólo por su integridad ética, sino también -o acaso sobre todo- por su proyección del deber y de la responsabilidad humana (pág. 6).

El carácter profundamente moral de su obra vincula la poesía de Kavafis a la creación del destierro de Luis Cernuda.

Pero los referentes históricos no se utilizan en la poesía de Kavafis como mera exposición de datos culturales, sino que, más allá de su sentido cultural, las figuras históricas adquieren en su poesía un valor simbólico de comportamientos morales, y el poeta utiliza dichos personajes, en una técnica que le vincula a la poesía moderna, como correlatos objetivos¹⁵ a través de los cuales el yo poético encuentra un modo de expresión distanciado:

Su propia vida (...) informa su poesía. Incluso en sus poemas elaborados sobre materia histórica no hace apenas más que trasvasar sus propias reflexiones e inquietudes a personajes y situaciones alejados en el tiempo (pág. 5).

Así, por ejemplo, "El primer paso" se convierte en una reflexión sobre la propia creación a través del correlato histórico de la conversación entre el poeta Eumeno y Teócrito, que, eliminado del poema, deja límpida la enseñanza moral que del texto se desprende: "Es

importante lo que has hecho, / gloria cuanto has logrado" (pág. 12). "Los troyanos", por su parte, sirve para tratar el tema del destino y la renuncia, tan característico en Kavafis, a través de la distancia histórica:

Mas, cuando la gran crisis se presenta,
audacia y decisión se desvanecen;
se turba y paraliza nuestra alma,
y alrededor corremos de los muros
la salvación buscando en la escapada.

Sin embargo, qué cierta es la derrota.
Arriba, en las murallas, ha empezado
ya la elegía. Lloran la memoria
y la pasión de nuestros días.
Amargamente, Príamo y Hécuba lloran por
nosotros (pág. 13-14).

Las trampas que el destino tiende a los hombres es el tema que se ejemplifica a través del correlato histórico de Nerón en "La tregua". Pero, a veces, este tema sufre un tratamiento más próximo, como ejemplo de una vida fundada en la renuncia; así puede verse en "El anciano":

Recuerda impulsos que contuvo, y cuánta
felicidad sacrificó. De su insensata prudencia
se burla hoy cada ocasión perdida (pág. 13).

En fin, los poemas traducidos por Lázaro Santana muestran los aspectos más sobresalientes de la poesía cavafiana, y las páginas de presentación iluminan los rasgos más destacados de su estética y de su obra. Los jóvenes poetas españoles de comienzos de los años setenta habían de encontrar en la poesía de Kavafis rasgos que, en una herencia cernudiana que Jaime Gil de Biedma y

Francisco Brines habían actualizado, sintonizaban con su espíritu¹⁶. El canto hedonista y la exaltación del instante placentero como oposición a la angustia de la fugacidad de la vida y al envejecimiento corporal es una de las constantes de Kavafis que se repiten en poetas como Luis Antonio de Villena o José María Álvarez. El carácter narrativo y discursivo del poema, como forma de elevar la anécdota trivial y la realidad vulgar a la creación artística y como modo de lograr un distanciamiento del sentimentalismo más aparente gracias a un cierto prosaísmo, es un rasgo, heredado parcialmente de Kavafis, que se repite en los poetas de la generación del 68, desde Villena y Álvarez hasta, de modo diferente, Carnero, Gimferrer, Talens, etc. Por último, la utilización de un correlato objetivo histórico, a través del cual el poeta logra una expresión distanciada de sus sentimientos¹⁷, es una característica de una parte importante de los poetas modernos, que Cernuda y Kavafis actualizan para los jóvenes creadores.

Una especial importancia dentro de la sección en que *Fablas* se ocupa de la poesía extranjera tiene el capítulo que Justo Jorge Padrón dedica a "La nueva poesía sueca" en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971) de la publicación. En su presentación, repasa el autor canario las distintas antologías que sobre la poesía sueca se habían publicado en castellano hasta aquel momento y hace partir la suya de la generación que comienza a publicar a finales de los

años cincuenta, "a la que ha correspondido la misión de reforma y revisión de los moldes hasta ahora vigentes" (pág. 14). Es esta generación, y los poetas que inmediatamente la siguen, la que en los años sesenta renovará, desde dos movimientos estéticos distintos, la poesía sueca:

A partir de los años sesenta ha surgido un vigoroso espíritu renovador de la poesía existente. No es la temática en lo que ahora incidimos, me refiero concretamente a los métodos que canalizan actitudes distintas hacia el problema comunicativo que comprende el idioma. A grosso modo puede sintetizarse en dos amplias zonas principales: el realismo-concepto y el concretismo (nº 16-17, pág. 14-15).

Mientras el concretismo es un movimiento unitario caracterizado por la "supervaloración de las dimensiones audio-visuales y de la atmósfera de irracionalidad que desprende" (pág. 15), dentro del realismo-concepto pueden distinguirse al menos tres movimientos: un movimiento criticista, que "supone una crítica de los valores constituidos en la sociedad" (pág. 16) y que en la antología está representado por Lars Gustaffson, Göran Sönevi y Göran Palm; un movimiento social-realista, muy próximo al anterior, que "se identifica con la línea que recortó y superó la poesía española de la década del cincuenta, y primeros años sesenta" (pág. 16), en el que coinciden en algunos momentos los tres poetas anteriores; y por último, un movimiento culturalista o metodista, que "tiene afinidad en nuestro país con los recientes grupos

denominados bajo rótulos más o menos felices como "La Escuela de Venecia" o "La Coqueluche" (pág. 16-17), que se caracteriza por crear poemas "cuya finalidad ha sido demostrar las cualidades sensuales del idioma, la crítica de los valores constituidos o el retorno a la creación de ambientes y sentimientos" (pág. 16), y cuyo máximo representante es Leif Nylén.

La antología que seguía a las palabras de Padrón la componían poemas de Tomas Tranströmer, como representante de la generación del 50, de Göran Palm, Lars Gustafsson y Göran Sönevi, como representantes del realismo social y del movimiento criticista, Bengt Emil Johnson, como muestra de la poesía concreta, y Lars Noren, ejemplo de la última generación poética de carácter culturalista. La muestra de poetas suecos contemporáneos se completaba en el n° 26-27 (enero-febrero de 1972) con una nueva antología en la que Justo Jorge Padrón traducía y presentaba la obra de "3 poetas suecos de hoy": Lars Forrell, Lars Söderberg y Gösta Friberg.

Son las traducciones de lengua inglesa las que más espacio ocupan dentro de la sección que *Fablas* dedica a la poesía extranjera y a menudo se deben a la mano de Lázaro Santana. Es precisamente Santana quien se encarga de inaugurar esta sección en el n° 2 (enero de 1970) con sus versiones de dos poemas del experimentalista norteamericano e.e. cummings.

Dos breves antologías de poesía en lengua inglesa, realizadas por Lázaro Santana y aparecidas en los n° 8-9 (julio-agosto de 1970) y 28-29 (marzo-abril de 1972), tratan de recoger algunas de las mejores muestras de la lírica en dicha lengua. Así, por ejemplo, se traduce el conocido poema de W.B. Yeats "Un aviador irlandés prevé su muerte":

La muerte, cualquier día,
me hallará entre las nubes.

No me inspiran ningún odio los hombres
que combato, ni amor
los hombres que defiendo.
Mi patria es Kiltartan Cross, y a la pobre
gente de allá, el triunfo o la derrota
dolor alguno ha de traerles, ni dicha (n° 8-9,
pág. 9-10).

El tono poético de Yeats contrastaba radicalmente con el tono romántico del poema "Esta carta", de Emily Dickinson:

Es mi carta para el mundo
que a mí nunca me escribió
-simples nuevas que la tierra
tiernamente me contó.

Para quien no puedo ver
su mensaje me encargó.
Labriegos -juzgadme a mí
con ternura- por su amor (pág. 9).

Del norteamericano Wallace Stevens traducía Lázaro Santana el poema "El mundo estaba en calma y la casa en silencio", donde la reflexión sobre el poema, desde la inteligencia a la imaginación, característica de Stevens queda claramente ejemplificada:

El mundo estaba en calma y la casa en silencio.

El lector convirtiéndose en el libro; y la noche

estival era como la substancia del libro
El mundo estaba en calma y la casa en silencio.

Se dijeron palabras tal si no hubiera libro
salvo para el lector asomado a la página
(pág. 11)

La obra de Wallace Stevens, enraizada en la poesía moderna que parte de Mallarmé y Baudelaire y discurre hasta Paul Valéry, establece una reflexión, a mitad de camino hacia la poesía pura, y un análisis del hecho poético, como resultado de la imaginación creadora, a través del distanciamiento de la inteligencia. El poema se establece, dentro de la tradición moderna, como un valor absoluto y, de esta manera, el texto reflexiona sobre sí mismo y analiza sus resortes. Las primeras manifestaciones metapoéticas de la poesía catalana de Pere Gimferrer habrían de nacer de esta postura estética que el mismo Stevens resumiría en una conocida máxima: "Poetry is the subject of the poem".

Sobre Wallace Stevens volverá Andrés Sánchez Robayna en el nº 72 (febrero de 1978) de *Fablas*, para traducir cuatro de los treinta y tres fragmentos que componen *El hombre de la guitarra azul*, escrito en 1937, bajo la inspiración de un conocido cuadro de Picasso. Estos fragmentos reflejan una nueva parcela de la poesía de Stevens, una poesía ahora no vuelta hacia la reflexión

del poema, sino atenta a la percepción sensible de lo pictórico. La preocupación de Stevens por la materia poética, la reflexión sobre el poema establecida desde el poema mismo, el análisis desde la inteligencia del impulso poético, la progresiva depuración del material que integra el poema, etc. serán rasgos que Sánchez Robayna vaya asimilando a su propia escritura poética, abocada a la estética del silencio¹⁸, y fundamento de la reflexión metapoética que en torno a comienzos de los años setenta inician algunos de los poetas más jóvenes¹⁹. Su admiración por la poesía de Stevens quedaría reflejada en la elaboración de una completa antología del poeta norteamericano que se publicaría en 1980²⁰.

Junto a los poemas citados de Stevens, Yeats y Dickinson, Lázaro Santana traducía en el n° 8-9 el poema "El amor no lo es todo" de Edna St. Vincent Millay. Las "Versiones" incluidas en el n° 28-29, presididas por un poema de Catulo, de quien se traducirían otros dos poemas en el n° 6-7, recogían otros tres textos de poetas en lengua inglesa. De Shakespeare se traducía el poema "Tomorrow, tomorrow":

Mañana, mañana; y mañana
se arrastra con fútiles
pasos, día tras día,
hasta la sílaba última
del tiempo (n° 28-29, pág. 16-17).

Dos poetas románticos cierran la lista de las versiones en esa ocasión: Robert Browning, de quien se traduce

"Song Pippa Pass" y Gerald Manley Hopkins, de quien Santana traduce: "Spring and Fall: to a young child":

Ahora qué importan nombres hija.
Las fuentes del dolor manan idénticas.
Labios no tuvo ni mente
para decir lo que oye el corazón
y adivina un fantasma:
nace para esta plaga el hombre,
por tí chiquilla te lamentas (pág. 18).

Contemporáneo de Wallace Stevens, Carl Sandburg, de quien Sánchez Robayna traduce junto a John Kuehn seis poemas en el n° 15 (febrero de 1971) de *Fablas*, representa un tipo de poesía que, dentro de la modernidad, responde a una tradición distinta a la de Stevens. Dentro de "la tradición whitmaniana" (pág. 9) de abierto populismo, Sandburg responde, junto a la Escuela de Chicago, a la dinámica rural que había guiado la poesía de Robert Frost con una estética ciudadana, pero esta oposición se da "más en sus temas que en cuanto a su formulación estética" (pág. 9). Así, fundada en una estética del populismo ciudadano, la poesía de Sandburg encuentra su eco en los modernos poetas *beatnik* y en la *folk-song*. Sin embargo, su estética formal de depuración del material poético y de atención al lenguaje como elemento fundamental de la escritura poética encuentra su materialización en poemas como "Niebla", en el que la ciudad determina el paisaje poético:

La niebla llega
con sus patas de gato.

Se sienta y muestra
por encima del muelle y la ciudad
silenciosas jorobas.
Luego
se mueve (pág. 8).

W.H. Auden es sin lugar a dudas el poeta más importante de la generación inglesa de los años treinta, aquélla que, tras los experimentalismos vanguardistas, inició un proceso de rehumanización y de compromiso político, una aproximación del lenguaje poético a la lengua hablada, sin olvidar un cuidado formal en la construcción del poema. De Auden, Jorge Rodríguez Padrón traducirá el poema "Musée des beaux arts", perteneciente al libro *Another Time*, publicado en 1940:

Jamás erraron los viejos maestros cuando
del sufrimiento se trataba.
Qué bien comprendieron su humana condición;
al igual que otros miembros comen, o abren una
ventana o, simplemente, caminan desposeídos.
Como, cuando los mayores esperan piadosos,
reverentes, el milagroso alumbramiento,
siempre habrá niños, patinando en la alberca al
borde del bosque, ajenos a todo lo que allí
suceda (nº 10, pág. 11).

La traducción de Auden, así como las versiones de Carl Sandburg parecen señalar una atención en *Fablas* a una poesía con un cierto tono humanista y una preocupación por la utilización de elementos prosaicos como un modo de distanciarse de la expresión sentimental. Por el contrario, las traducciones de Wallace Stevens apuntan hacia una dirección distinta por la que el poema se convierte en la materia de la propia escritura poética.

Otros poetas más jóvenes de habla inglesa verán traducidos sus poemas en *Fablas*: Larry Caine, en el n° 22-23, y Larry Quine, en el n° 40 y en el n° 72.

La poesía italiana ocupará también un lugar importante dentro de las traducciones que se incluyen en *Fablas*. Lázaro Santana se encargará de realizar las versiones, en el n° 21 (agosto de 1971), de dos poemas, "Palabras" y "La cabra", del autor post-simbolista Umberto Saba. A mitad de camino entre el lirismo y la narración, entre el ritmo culto del poema y el léxico cotidiano, Saba replantea, heredero en cierto modo del decadentismo dannunziano, la relación entre el lenguaje y la realidad, entre la palabra y el objeto referido, en una reflexión sobre el lenguaje de la poesía que le arrastra, a lo largo de su *Cancionero*, a un proceso de depuración formal. En este sentido, el poema "Palabras" refleja esta preocupación:

Palabras
donde el alma del hombre se refleja
-desnuda y sorprendida- en los orígenes: una
esquina
busco del mundo, un oasis propicio
donde lavaros con mi llanto
de la mentira que os empoza. Vecinas
del cúmulo espantoso del recuerdo
os desharíais, como nieve al sol (pág. 13).

Iniciado en los límites de la experimentación futurista, Salvatore Quasimodo, de quien Eugenio Padorno traduce "Varvara Alexandrovna" y "Cabo Caliakra", pertenecientes al libro *Dare e avere* (1966), en el n° 48

(noviembre de 1972), evoluciona, a través de una progresiva depuración del material poético, hacia una poesía del lenguaje que, no obstante, no olvida el compromiso ético ni su expresión narrativa y mitificadora al mismo tiempo. En 1959, se le concedería el Premio Nobel de Literatura. Si "Cabo Caliakra" lleva a cabo la idealización y mitificación de un espacio revivido en la memoria a través del lenguaje, en "Varvara Alexandrovna" la mujer se convierte en símbolo de salvación a través de una idealización progresiva:

Quema tu mano nocturna, Varvara
Alexandrovna: son los dedos de mi madre
que aprietan para dejar larga paz
bajo la violencia. Eres la Rusia humana
del tiempo de Tolstoi o de Mayakovsky,
tú eres Rusia, no un paisaje de nieve
reflejado en un espejo de hospital,
eres una multitud de manos que buscan otras
manos (pág. 21).

A partir de la anécdota personal, que Padorno explica, ésta ha sido trascendida a un nivel significativo superior, a través de la recreación de la memoria:

A fines de 1958, y en el curso de una visita a la URSS, sufre un infarto; su estancia se prolonga hasta la primavera de 1959, año en que le es concedido el Premio Nobel. Varvara Alexandrovna, que entonces cuida su reposo, es la mujer-símbolo, como antes lo fueron Bice Donati y María Cumani (pág. 19).

El sustrato mítico de la poesía de Quasimodo, la capacidad mitificadora para elevar a través del lenguaje cualquier experiencia a una calidad idealizada, será uno

de los rasgos que atraigan a los jóvenes poetas canarios de la obra del italiano.

Exponente máximo del movimiento neo-vanguardista italiano que en los años sesenta intenta, a través de la disolución del lenguaje en el poema, ser un reflejo perfecto del mundo en crisis que le ha tocado vivir, Edoardo Sanguinetti será objeto de una detenida atención por parte de *Fablas*, que inicia su último número, nº 75 (septiembre-diciembre de 1979), con una selección de textos del poeta italiano.

La poesía alemana también ocupa un lugar de cierta preferencia en las páginas que *Fablas* dedica a traducción. La atención a una poesía que sin olvidar el compromiso ético y humano lleve a cabo una renovación radical del lenguaje es la base de la creación del escritor alemán Hans Magnus Enzensberger, que colaboraría también en la revista leonesa *Claraboya*, de quien Angel Sánchez traduce en el nº 4-5 (marzo-abril de 1970) seis poemas. Pero la atención por la poesía moderna alemana no se detiene en Enzensberger, sino que se remonta más atrás, hasta uno de los fundadores del expresionismo poético alemán, Gottfried Benn, de quien se traducen, en el nº 66 (noviembre-diciembre de 1975) los poemas "Café inglés", "Chopin" y "Síntesis". Por otro lado, de uno de los mayores creadores de la literatura alemana contemporánea, Bertolt Brecht, maestro declarado de Enzensberger, que desarrolla en sus poemas un tono

narrativo y prosaico, atendiendo a un lenguaje vulgar, en un intento de crear una nueva épica de las clases más desheredadas, José María Valverde traduce en el n° 32 (junio de 1972) "Visita a los poetas desterrados":

Cuando, en sueños, entró en la cabaña de
los poetas
desterrados, que está junto a a la cabaña
donde viven los maestros desterrados (desde
allí oía
disputas y risas), le salió al encuentro Ovidio
en la puerta y le dijo a media voz:
"Mejor que todavía no te sientes. No has muerto
todavía. ¿Quién sabe
si no volverás aún... y sin que cambie otra
cosa
que tú mismo?" (n° 32, pág. 5)

El voluntario prosaísmo, la repetición de palabras, el uso de un lenguaje coloquial, el tono narrativo, la introducción de discursos referidos, de diálogos, de posturas enfrentadas dialécticamente, etc. son rasgos que caracterizan la poesía de Brecht, que, enraizada en un profundo realismo, vuelve la espalda a los cambios que el simbolismo y el surrealismo llevaron a cabo.

Comparativamente, resulta muy escasa la atención que *Fablas* presta a la poesía francesa en sus páginas, en las que no hay presencia de poetas contemporáneos. El poeta salmantino Aníbal Núñez traduce una serie de fragmentos del poema "El herrero", uno de los primeros poemas más interesantes de Arthur Rimbaud, en el n° 48 (noviembre de 1972), como muestra de las versiones del simbolista francés que publicará tres años más tarde²¹. Es significativo, dentro de la escasa consideración que

Fablas tiene de la literatura francesa en sus páginas, el homenaje que se rinde a Marcel Proust con motivo del centenario de su nacimiento, en el n° 21 (agosto de 1971):

Fablas se suma con las páginas que siguen al reconocimiento que la literatura universal debe a Marcel Proust en este año en que se celebra el primer centenario de su nacimiento (n° 21, pág. 2).

Marcos Ricardo Barnatán escribía en ese número, como complemento al homenaje que rendía el editorial al escritor francés, "3 notas sobre Marcel Proust", donde atendía a la personalidad literaria y a la materialización de esa personalidad en una cuidada y elegante prosa en *A la busca del tiempo perdido*.

De la poesía soviética moderna se ocupa *Fablas* en el n° 18-19 (mayo-junio de 1971) con la traducción de tres poemas de tres autores soviéticos diferentes a cargo de Jerónimo Pablo González Martín, poeta y director nominal entre 1967 y 1969 de la revista *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera*. La poesía de Boris Slutsky, de quien se traduce "Caballos en el océano", "representa en la poesía soviética una vuelta al realismo" (pág. 8), que se materializa a través de diversos temas relacionados con la II Guerra Mundial. El tono narrativo de sus poemas y la temática bélica quedan reflejados en los siguientes versos:

En la paz, recién terminada la guerra
Había un barco llamado Gloria.

Por el mar navegaba un día alegre
A través del océano haciendo su camino.

Sobre las agitadas olas se movía y
volteaba,
Con mil caballos encerrados en su bodega.

Cuatro mil herraduras-buena suerte galera
Y aún así nunca alcanzaría la orilla.

Tocó una mina y lo deshizo,
Y parte de él viose retorcido y doblado (pág.
3).

El mismo tono narrativo, ahora en un estilo enumerativo,
y semejante voluntad de prosaísmo pueden observarse en el
poema de Yevgeni Vinokurov, el más joven de los tres
autores traducidos:

Algunos poetas mendigan almas, algunos
esgrimen cetros;
Algunos piratean los mares; otros, como Villon,
Fueron ahorcados por robar; algunos meditan en
tristes oficinas
Sobre mohosos legajos (pág. 7).

Tan sólo Anna Akhmatova muestra en su poesía una
trascendencia de la anécdota poética más allá de la mera
narración:

Nuestra sagrada profesión ha existido
Miles de años...
Con ella, luminosa incluso en la oscuridad está
la tierra.
Mas ningún poeta ha insistido nunca,
Con risas o lágrimas,
Que no hay sabiduría, ni edad, ni muerte (pág.
5).

Joaquín Matos presenta y traduce en el n° 65 (abril
octubre de 1975) de *Fablas* el extenso poema "Tabaquería",
que Fernando Pessoa había atribuido a su heterónimo

Alvaro de Campos. Alvaro de Campos, discípulo de Alberto Caeiro, es uno de los máximos representantes, entre los heterónimos de Pessoa, del *sensacionismo*²², es decir de la elevación de los sentidos a categoría absoluta en la elaboración del poema, desechando cualquier modo de aprehensión poética que se derive de la utilización de la lógica o la razón. La disociación entre la realidad exterior y la realidad percibida por el espíritu lleva a Pessoa-de Campos a ver en los sentidos un modo de captación de esa realidad interior más verdadero que los modos lógicos y racionales. En "Tabaquería" escribirá el heterónimo de Pessoa:

Estoy hoy dividido entre la lealtad que le
debo
a la Tabaquería del otro lado de la calle, como
cosa real por fuera,
y la sensación de que todo es sueño, como cosa
real por dentro (pág. 7).

Es la utilización de la memoria sensitiva en el poema, como modo de captación de una realidad más verdadera que la que la razón percibe, y la capacidad para mostrarse a través de un personaje de ficción y lograr así un distanciamiento, para expresar un *drama em gente*²³, lo que atrae a los jóvenes poetas de la obra de Pessoa, y en concreto de la de su heterónimo Alvaro de Campos.

Por último, dentro de la sección que *Fablas* dedica a las traducciones de poetas extranjeros, habría que señalar la extensa antología de "Poesía tradicional

negroafricana" que el poeta canario Antonio García Ysábal prepara en el nº 3 (febrero de 1970) de la revista.

A la vista de las traducciones comentadas, puede señalarse en *Fablas* un especial gusto por la poesía en lengua inglesa, que, a su vez, a través de la relación que Cernuda estableciera con la lírica anglosajona, se refleja en una cierta afinidad con la obra de Kavafis²⁴ y con la del sevillano, en cuanto a su carácter narrativo, a su voluntad de lograr una expresión distanciada mediante diversos correlatos objetivos, y a su tendencia a un cierto prosaísmo, que trata de elevar la anécdota trivial y la experiencia personal a categoría artística. En esta tendencia narrativa y rehumanizadora se insertan, por ejemplo, las traducciones de Enzensberger, Brecht y los poetas soviéticos, por una parte, el poema de Auden, por otra, o los tres textos traducidos de Catulo, cuyo carácter hedonista y vitalista enlazaría con la poesía de Kavafis. Por otro lado, las diferentes traducciones incluidas en *Fablas* muestran una atracción especial por los poetas *modernos*, por aquellos escritores que se iniciaron con los movimientos vanguardistas y evolucionaron a partir de ellos hacia una poesía cada vez más depurada de cualquier material extraño. En este sentido, las obras de Pessoa, Saba y Sanguinetti, en tres direcciones distintas, señalan una preocupación por una poesía que cifra en el lenguaje su objeto de interés. En esta tendencia, la obra de Wallace Stevens, que recibe

especial atención en *Fablas*, señala el inicio de una reflexión metapoética, por la que el poema se convierte en materia de sí mismo, que será característica de una parte de la poesía española en los años setenta y que derivará, de un modo u otro, hacia una poesía depurada de todo material extraño, preocupada por el silencio. Por fin, las traducciones de la obra de Kavafis y Quasimodo suponen un intento de penetración e interpretación en el sustrato mítico que estos autores establecieron a partir del análisis de la particular historia de sus países en sus poemas; algo, en definitiva, que habría de atraer a los poetas canarios, volcados en aquellos años, como se verá, en establecer una poética *insular*.

Dentro de la poesía extranjera, he querido considerar un apartado especial dedicado a la poesía hispanoamericana, a la que se le presta muy escasa atención en *Fablas*. Quisiera destacar entre las colaboraciones que se ocupan de esta materia en la revista canaria, el trabajo que Juan Luis Panero dedica a Alvaro Mutis en el nº 22-23 (septiembre-octubre de 1971), con el título "Los dos rostros de Alvaro Mutis", en el que recoge una breve antología del poeta y narrador colombiano. También destaca en este apartado el poema "Demonios" del mejicano José Emilio Pacheco, publicado en el nº 48 (noviembre de 1972).

Poesía española en lengua no castellana

Uno de los presupuestos que *Fablas* exponía en su primer editorial, era, como ya señalé, dar "cabida así a la variedad lingüística de España" (nº 1, pág. 1) y no ocuparse de modo exclusivo de la producción española en castellano. En este sentido, *Fablas* se abrirá a las otras lenguas de expresión literaria en España, dando entrada en sus páginas tanto a autores que escriban en catalán, como a autores que se manifiesten en gallego.

De un profundo conocimiento cultural y de una factura de matriz simbolista, la poesía de Salvador Espriu, uno de los más grandes creadores en catalán durante la posguerra, encuentra su representación en *Fablas* en dos poemas, "L'art" y "El naufragi", publicados en el nº 8-9 (julio-agosto de 1970), pertenecientes a su última etapa poética formada por *Llibre de Sinera* (1963) y *Setmana Santa* (1971), donde Espriu abandona en parte el tono humanista de sus obras inmediatamente anteriores, para profundizar a través de diversos referentes culturales en una expresión hermética. De Salvador Espriu *Fablas* había publicado en el nº 2 (enero de 1970) un texto en prosa titulado "Tarot per algun titella del teatre d'Alfararanja".

Fundador en 1948, junto con J.V. Foix, de la revista *Dau al Set*, Joan Brossa es un autor polifacético, promotor de los movimientos vanguardistas catalanes en la

posguerra y poeta ligado a la vanguardia y al surrealismo, gracias a la influencia de Foix y de Joan Miró. Su obra, cada vez más preocupada en el análisis del hecho artístico en su misma realización, halla una muestra perfecta en el poema "Interrupción", que Andrés Sánchez Robayna traduce en el nº 52-61 (marzo-diciembre de 1974) de *Fablas*:

Una
sucesión de rayas, de las
más diversas sucesiones, da
la norma de los versos, en series
separadas por espacios en blanco.

Comienza
contigo y en ti acaba
la fiesta. Derribo fue de inquieto
laberinto. En mienda de ángel
tu diestra de serpentina
equivocando el canto.

Alto: ¡una sirena!

Pasan la bomba
el furgón del personal
y la escalera giratoria (pág. 11).

Tanto Brossa, en un modo más extremo, como Espriu son herederos directos de la tradición simbolista y vanguardista que se desarrolla antes de la guerra civil. Es con esa tradición con la que entroncan en los años de la posguerra, y, en el caso de Espriu, sobre todo a partir de 1963, rechazando la estética realista que durante esos años dominó la poesía española en castellano. Pere Gimferrer, como representante de la generación catalana más joven, venía a enlazar tanto con

Espriu como con Brossa al comenzar su andadura en catalán en 1970.

En el nº 40 (marzo de 1973) de *Fablas*, Octavio Zaya traducía al castellano dos poemas de *Hora foscant*, el último libro de Pere Gimferrer publicado por entonces: "Hora foscant" y "Madrigal". El enlace con los movimientos de la vanguardia histórica y con el Modernismo que Gimferrer había intentado en sus libros en castellano, encuentra todavía una continuación en el primer libro que escribe en catalán, *Els miralls*²⁵, en el que, no obstante, comienza a marcarse una voz más individual a través de la reflexión metapoética²⁶. *Hora foscant* (1971) avanza en este camino hacia una voz más personal, del mismo modo que *Foc cec* (1973), para convertirse en "expresión directa del proceso mismo de la experiencia"²⁷, y, desentendiéndose de los referentes literarios contemporáneos, se fundamenta en una recuperación de la literatura clásica y barroca y de la tradición literaria catalana²⁸. Pero en *Hora foscant* y en *Foc cec*, la voz personal del poeta sólo consigue expresarse, a través de los referentes literarios clásicos, como una voz arcaizante²⁹. Esta atención a la tradición literaria catalana y a la poesía barroca se conjuga en la cita de Francesc Fontanella, escritor catalán del siglo XVII heredero de la escuela gongorina, que abre el poema "Hora foscant". Por otra parte, la reflexión metapoética característica de *Els miralls* se

enmascara ahora a través de diversos referentes simbólicos (el bosque, la luz, las aguas, etc.), y se eleva a un plano astral, de contacto con las constelaciones, en una búsqueda de la unidad total del pasado y el presente. Así, el inicio del poema pone en contacto el "cuerpo mío" con el plano celeste:

Este cuerpo mío, tan habituado a las nubes
que toda esta luz se le hace ceniza,
el movimiento mismo del cielo, velamen
hoscó de la madrugada, gorgas, fábulas
de la oscuridad y del oro, cuando las agujas
no hieren un cuerpo (nº 40, pág. 3).

Sólo a través de ese contacto con el plano astral, el recuerdo vuelve al poema para recrear allí, a través del lenguaje, el fuego de la memoria, que, reconstruido gracias a la palabra poética, adquiere nueva vida:

Si cierro los ojos,
aún se mueve la arboleda, el bosque del cielo,
verde como una mirada. Los movimientos
de las aguas profundas y el del cuerpo
tienen el mismo latido (pág. 3).

Pero es imposible recuperar el pasado a través del poema, que lo falsea en su elaboración lingüística, y así el cielo presentado en los primeros versos aparece negado por las "tinieblas" finales, que sólo muestran la "estancia de la muerte", la fugacidad del tiempo y de la vida:

Ni mi altar es el cielo. Tinieblas,
lección de las tinieblas, redil, estancia
de la muerte. Hachea, fuego de octubre,
el leñamen y la arboleda de la mañana (pág. 3).

Madrigal reproduce con semejantes referentes simbólicos (tiniebla, fuego, cenizas, etc.) un configuración imaginaria semejante:

¿Y si fuese la tiniebla el otro espacio?
¿Quién la podría abrir? ¿Qué espadas
o lanzas vivas son luz de poniente?
El cielo es todo un cuerpo ¿y qué lanza
podría abrir este cuerpo? Y eres ahora, mía,
el cimientó de Tauro y Orión,
techumbre abierta, ojos oscuros, la cabellera,
columna cerrada! El día es un fuego de cenizas
(pág. 4).

De Pere Gimferrer, a quien unode los redactores de *Fablas*, Jorge Rodríguez Padrón³⁰, había dedicado en 1970 un elogioso artículo, se había publicado en el primer número de la revista canaria el poema "Farewell", incluido en *Poemas 1963-1969* dentro del apartado *De "Extraña fruta" y otros poemas*.

La literatura gallega ocuparía un lugar privilegiado dentro de *Fablas*, que dedicaría un número completo, el nº 25 (diciembre de 1971), de modo monográfico a la producción literaria de posguerra en lengua gallega. El número, que se inciaba con una "Introducción a la literatura gallega de hoy: esbozo de un fenómeno especialmente polémico", a cargo de Xesús Alonso Montero, se dividía en tres apartados, poesía, teatro y narrativa, subdivididos cada uno en dos secciones, con el fin de dar un panorama crítico-teórico y ofrecer una breve antología de cada género. De establecer el panorama crítico del teatro, como de la selección de textos dramáticos se

encargaría María Teresa Otero Sande; de la narrativa, en ambas secciones, se ocupó Benito Varela Jácome; y, por fin, de establecer el panorama crítico de la poesía gallega de posguerra se encargó Manuel María, mientras que fue Basilio Losada quien realizó la antología lírica. En su panorama crítico "La poesía gallega de postguerra", Manuel María establecía siete grupos de poetas diferentes desde el final de la contienda civil. Dentro del grupo de "poetas emigrados", destaca María a Luis Seoane, Lorenzo Varela, Xosé Neira Vilas y F. Sesto Novás; los "primeros poetas de posguerra", aquellos que comienzan a publicar a partir de 1950, son M. Cuña Novás y Uxío Novoneira; en tercer lugar, el "grupo de Brais Pinto" lo constituyen Bernardino Graña y Xosé Luis Méndez Ferrín; bajo el título de "otros poetas" incluye María, entre otros, a Alvaro Cunqueiro, a Luis Pimentel, a Fermín Bouza-Buey, a Xosé María Díaz Castro y a Antón Tovar Bobillo; el crítico gallego destaca a Pura Vázquez, Luz Pozo Garza, Xohana Torres y Margarita Ledo Andión. Un lugar privilegiado en la poesía gallega de posguerra lo ocupa Celso Emilio Ferreiro, orensano autor de *Longa noite de pedra*. Por último, cuatro autores destaca Manuel María entre los "jóvenes poetas", aquellos que empiezan a publicar en la segunda mitad de los años sesenta: Salvador García Bodaño, Arcadio López-Casanova, Lois Diéguez y Daría Xohan Cabana. Tras el largo listado de poetas que constituye su artículo, Manuel María trata de

esbozar una serie de conclusiones sobre la lírica gallega, que muestra un panorama semejante al de la poesía escrita en castellano durante la posguerra:

Primera. Desde el año 1950, más o menos, hasta el año 1962, la poesía gallega siguió la tendencia existencialista, tan de moda en la Europa de postguerra. El iniciador de esta tendencia fue Cuña Novás e influyó en los poetas de "Brais Pinto", formando la "Escola da tebra ou do neboeiro". Todos estos poetas son intimistas.

Segunda. Desde el año 1955, en que Novoneira publicó *Os eidos*, aparece en la poesía gallega una forma nueva de "ver el paisaje" y de "sentir la tierra". Estos poetas cantan el mundo exterior.

Tercera. Los poetas que, en este trabajo, denominamos "Otros poetas" siguieron, más o menos, los caminos trillados por nuestros poetas de vanguardia, anteriores a la guerra civil (...).

Cuarta. Desde el año 1962, en el que Celso Emilio Ferreiro publicó *Longa noite de pedra*, nuestra poesía toma contacto con la realidad circundante (nº 25, pág. 12).

Basilio Losada, basándose en el panorama establecido por Manuel María, realizará la selección poética, que abarcará cerca de veinte poemas.

Si la literatura en catalán y gallego fueron atendidas desde las páginas de *Fablas*, en su voluntad de dar "cabida a la variedad lingüística de España", no tuvieron representación en la revista canaria ninguna de las literaturas escritas en las otras lenguas de la Península.

Poesía española en castellano

Fiel a su subtítulo como *Revista de poesía y crítica*, *Fablas* se ocupa de la poesía española escrita en castellano desde dos vertientes distintas: por un lado, desde una vertiente meramente textual, publicando los poemas de diversos autores españoles; por otro, desde un vertiente crítica, analizando las obras de estos autores desde sus páginas dedicadas a comentarios y reseñas. Más allá de la labor crítica de excelente calidad que desarrolla Jorge Rodríguez Padrón en las reseñas de diversos libros, resulta muy escasa la labor de análisis teorizador sobre la poesía española contemporánea en *Fablas*. *Fablas* no pretende establecer un cuerpo teórico-crítico que sustente ideológicamente la poesía que hacen sus redactores, sino que, en sus páginas, trata de ofrecerse un panorama completo de la lírica española del momento. Es a través de las colaboraciones poéticas y a través de algún artículo, que por su extensión y profundidad, sobrepasa las dimensiones de la mera reseña crítica de libros, como habrá de valorarse la situación estética de *Fablas*.

Por otra parte, como revista de actualidad literaria, *Fablas* dará a la luz aquellos poemas de creación actual escritos por las generaciones en activo

durante el período que abarca la publicación. En sus páginas, por lo tanto, se encontrarán menor número de colaboraciones de los poetas de la generación del 27 o de la primera promoción de posguerra, que de la generación de los años cincuenta o de la generación del 68. Por último, la aplicación del sistema generacional permitirá establecer un orden de estudio dentro de las colaboraciones recogidas en la revista canaria.

Maestro y guía de la generación del 68 a través de su primera poesía surrealista y, en su última creación, del cuestionamiento de la razón racionalista como modo efectivo de aprehender la realidad, Vicente Aleixandre³¹, máximo representante vivo en España de la generación del 27, publicaba en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971) de *Fablas* su poema "Al fin", dedicado a Justo Jorge Padrón. El "Pórtico" de aquel número de la revista canaria subrayaba la importancia del poema inédito de Aleixandre, a quien la publicación otorgaba el título de "maestro indiscutible":

Fablas se complace en ofrecer, abriendo el presente número, un poema inédito de Vicente Aleixandre, maestro indiscutible de varias generaciones de la poesía hispánica y creador de uno de los mundos más personales dentro de la poesía universal (nº 16-17, pág. 1).

El poema, que había de inspirar las ilustraciones del artista uruguayo Leandro Silva que acompañaban aquel número, se inscribía dentro de la órbita que el autor del

27 había creado en *Poemas de la consumación* (1968), su último libro publicado por entonces:

¿La mano llama? En vida abres los ojos,
dudas,
sabes. Casi sabes. La mano insiste. Ignoras.
Sobre el cauce del río van los vuelos,
palomas son. Y yerra un aire de flores.
Flores arriba. Cruzan sin saberse. Huele,
si aún puedes. ¿Quién baja en el río?
En los pies barro llevas, barro quizá, quizá
tierra. Del todo,
entero, bajas en las aguas. Río, río
tú, caudal o sed que agua se hizo al fin, y va
a la mar (pág. 3).

La aparición en 1974 de *Diálogos del conocimiento*, el último libro publicado en vida de Aleixandre, motivó el artículo "Algunas consideraciones sobre *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre" que Alejandro Amusco escribiría en el nº 65 (abril-octubre de 1975) de *Fablas*. En él, Amusco analizaba la última producción aleixandrina poniéndola en relación con su producción inmediatamente anterior e intentaba descifrar las claves de la última etapa creadora del poeta del 27.

El magisterio que la obra de Luis Cernuda ejerce en los jóvenes poetas españoles y, especialmente en este caso, en los poetas canarios de *Fablas*, no encuentra otro reflejo importante en la revista que la recuperación y publicación, en el nº 3 (febrero de 1970), de un artículo editado por vez primera en 1933, titulado "Unidad y diversidad", en el que el poeta sevillano analiza y elogia la obra poética de Juan Ramón Jiménez.

Olvidado casi completamente durante los años de la posguerra, el escritor alicantino Juan Gil-Albert empieza a ser atendido por los jóvenes poetas, de la mano de Jaime Gil de Biedma y ante el tono de su poesía próximo al de la obra de Cernuda o Kavafis, en los primeros años setenta, en que se publican con éxito algunos de sus libros poéticos. Alfonso López-Gradolí se ocuparía en *Fablas* de la figura del autor de la generación del 36, en "Juan Gil-Albert: desde una calle tranquila", en el nº 52-61 (marzo-diciembre de 1974).

En el mismo número de *Fablas* en que se incluía el poema inédito de Aleixandre, se publicaba "El alba de la muerte", un poema de Carlos Bousoño que más tarde se incluiría en su libro *Las monedas contra la losa* (1973). Dentro de su etapa poética iniciada en torno a 1963³², cuando comienza la elaboración de *Oda en la ceniza* (1967), Bousoño desarrolla en "El alba de la muerte" un tipo de escritura fundado en la continua paradoja, en el desarrollo de largos períodos que tratan de definir el objeto poético a través del lenguaje, al mismo tiempo que esa contemplación del objeto definiéndose a través de la palabra entra a formar parte del poema mismo. Así, en "El alba de la muerte" el poema comienza sin identificar plenamente su objeto ("crepúsculo indeciso") y sólo a través del lenguaje va adquiriendo sus contornos definitivos:

¿Quién eres tú, crepúsculo indeciso, tras
la noche del tiempo ahora empapándonos,
en que mojados de indignidad volvemos
de nuestra zozobra a nuestra desazón, de la
dicha al cansancio
diariamente, repetido espectáculo,
turnos de furor y de sueño, de felicidad y
vileza,
tedio y astucia renovándose,
o dedesesperanza y de miedo? (nº 16-17, pág. 4)

El poema continúa enlazando palabras e imágenes, atraídas por una fluencia más o menos libre de la conciencia, que otorgan un conocimiento más pleno de la realidad. El objeto poético, en su irse definiendo a través de la palabra, adquiere nuevos límites, nuevas perspectivas e ilumina zonas nuevas de la realidad antes desconocidas. La definición del objeto (el "crepúsculo indeciso") ha ido reflejando los sucesivos cambios de éste, su inestabilidad y transformación a lo largo del tiempo, y, así, el poema concluye con su desaparición, con el canto del gallo en la aurora:

... Y repentinamente, la aurora ya no está
cuando en la noche,
a lo lejos, de pronto,
temprano, entusiasta,
se oye cantar un gallo (pág. 5).

Dentro del grupo formado por la generación del 36 y la primera promoción de posguerra, en el que se inscribe la obra de Bousoño, se pueden incluir algunos de los poetas que colaboran en *Fablas* con diversos poemas. Así, por ejemplo, Juan Ruiz Peña colabora con "El león y sus garras" en el nº 6-7 (mayo-junio de 1970) y con "Zumbas como mi sangre" en el nº 21 (agosto de 1971). De Luis

Jiménez Martos se publica en el nº 26-27 (enero-febrero de 1972) el poema "A una escultura de Pedro Padrón Quevedo hecha con tierra y lava" dedicado al escultor canario.

Dentro de la primera generación de posguerra, *Fablas* iba a tener una especial consideración hacia aquellos autores que habían colaborado en el movimiento más característico de la vanguardia española de los años cuarenta y cincuenta³³: el *Postismo*. Félix Casanova de Ayala había participado directamente en los primeros momentos de fundación del *Postismo*, en el año 1945 y a partir de 1947³⁴, y había sido parte fundamental en el "pseudo-cisma" que en 1949 había fundado la segunda hora del *Postismo*, incorporando a autores como Angel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo, Gloria Fuertes o el mismo Casanova de Ayala³⁵. La poesía de Casanova, definida por un neobarroquismo surrealizante, subrayaba en el *Postismo* este desarrollo postsurrealista, lo que le hizo vincularse al movimiento de Ory, Chicharro y Sernesi como mero "simpatizante"³⁶. A Casanova de Ayala, y a su creación poética, le dedicaba un espacio importante *Fablas* en su último número, nº 75 (septiembre-diciembre de 1979). Pero las colaboraciones postistas, que terminaban en el autor canario, habían comenzado en la primera entrega de la publicación (diciembre de 1969) con el poema "Geografía humana"³⁷, de Gloria Fuertes, incorporada al segundo momento postista. Pero incluso el

fundador del *Postismo*, Carlos Edmundo de Ory, llegaría a colaborar en el nº 15 (febrero de 1971) de *Fablas* con su relato "Emma". La relación de Ory con el mundo literario canario tendría un nuevo eslabón en la publicación en 1973 de su novela *Mephiboseth en Onou. Diario de un loco* en la editorial Inventarios Provisionales³⁸.

Es considerable el espacio que dedica *Fablas* en sus páginas a la poesía de la generación española de los años cincuenta, siendo, después de la generación más joven, la que mayor espacio ocupa dentro de la publicación. Puede observarse en estas colaboraciones una atención a las diversas tendencias que caracterizaron la poesía de los autores nacidos en los años anteriores a la guerra civil, así como una evolución en sus obras, que se aproximan en sus técnicas estilísticas a las de la generación más joven. El intento de *Fablas* de que en sus páginas encuentren representación las tendencias más importantes de la generación poética del medio siglo se manifiesta ya en la selección de poetas que encabeza el primer número: José Agustín Goytisolo con "Ventana a la plaza", María Beneyto con "Los niños y la lluvia", Carlos Sahagún con "Meditación del día" y "Un largo adiós" y Joaquín Marco con "Crimen número 5" y "Sócrates condenado". La diversidad de tonos y modos expresivos que había encontrado la generación del medio siglo a fines de la década de los sesenta queda expresa en estos poemas. Un tipo de poesía con cierto tono social, aunque desprovisto

de una parte de los rasgos que más claramente habían definido el realismo-social de los años cincuenta y volcado hacia un cierto experimentalismo, puede verse en el poema "Ventana a la plaza", de José Agustín Goytisolo, y en "Crimen nº 5", de Joaquín Marco, poema incluido, al igual que "Sócrates condenado", en su libro *Algunos crímenes y otros poemas* (1971). En "Crimen nº 5", la protesta social aparece recubierta de una decidida voluntad experimental³⁹; así el poema se inicia con la imposición de un distanciamiento intelectual, producido por un lenguaje voluntariamente desprovisto de toda emoción y pretendidamente científico:

El crimen o el suicidio poco dicen,
puesto que idénticos fines consiguen:
lentas descomposiciones de cuerpos orgánicos.
La vida enflaquecida ahuyenta el arte
del amor (nº 1, pág. 26).

Pero este tono distanciado y pretendidamente aséptico contrasta con el tono narrativo y de protesta social que muestran los versos inmediatos:

Según dijeron llegó de un pueblo muy
cercano a Córdoba.
Setenta años de vida. Poco faltaba para el
final feliz.
Sin seguro de paro, la ciudad rechazó una vida
inútil,
como otra cualquiera (pág. 26).

"Sócrates condenado" establece un distanciamiento culturalista a través de la utilización del correlato objetivo de un personaje histórico, que permite al poeta

enmascararse en un personaje interpuesto y manifestar sus ideas y sentimientos a través de dicho personaje, en una técnica que sería habitual en los poetas más jóvenes por aquellos años:

Fue cuando Sócrates se levantó y dijo:
"Pues si verdaderamente me dedico a cxorromper
a los jóvenes
y anteriormente he hecho otro tanto,
forzosamente alguno, de entre ellos, al
madurar,
habría reconocido que de mí recibieron malos
consejos
y hoy se presentaría aquí para acusarme y
hacerme castigar" (pág. 27).

Si el enmascaramiento en un personaje revela una técnica, heredada de la modernidad poética y de la tradición simbolista, que revivirían los jóvenes poetas a partir del segundo lustro de los años sesenta, la elección de Sócrates⁴⁰ como el personaje histórico tras el que la voz poética se oculta en la elaboración de un *monólogo dramático*⁴¹, revela la profunda convicción moral de los autores de la generación de los 50.

La investigación y reconstrucción de un pasado doloroso, el de la infancia, a través de la memoria recreada en el poema es uno de los rasgos más característicos de la poesía meditativa de la generación de los "niños de la guerra"⁴². Es la memoria la que guía la escritura poética y la que permite, al hilo de la evocación, superponer épocas distintas. Esta creación a mitad de camino entre la poesía meditativa y la del recuerdo encuentra su ejemplo, en los poemas de *Fablas*

que comento, en "Meditación del día", de Carlos Sahagún, y en "Los niños y la lluvia", de María Beneyto, en el que el poema recrea a través de la memoria una anécdota de la infancia:

Llovía sobre el barro. Se acercaban
sus compañeros de trabajo a verle
descender. Y los niños no se iban.
Después (siempre lloviendo) nos marchamos.
Fue preciso horadar masas de frío
hacia el pueblo aplastado por sus humos.
Y detrás iban ellos. Ojos vivos
del que allá se quedó. Ojos que vieron
a la lluvia llorándonos a todos (pág. 12).

Un tono meditativo semejante define la obra de Francisco Brines, que a través de la memoria trata de recrear en sus poemas experiencias vitales, narradas aparentemente sin distanciamiento y con un tono elegíaco característico, enlazando de esta manera, desde planteamientos estéticos personales, con un línea poética que encuentra sus hitos más inmediatos en la poesía del exilio de Luis Cernuda⁴³ y en la obra de Cesare Pavese, y que, a través de la obra de Kavafis, enlaza con la poesía del yo del Romanticismo. En el n° 14 (enero de 1971) de *Fablas*, se publican los poemas "Método de conocimiento" y "La espera", incluidos posteriormente en su libro *Aún no* (1971). En estos poemas, es la memoria la que actúa guiando la escritura poética en una reelaboración del recuerdo a través de la palabra; esta labor salvadora de la memoria en el poema queda expuesta en los primeros versos de "Método de conocimiento":

En el cansancio de la noche,
penetrando la más oscura música,
he recobrado tras mis ojos ciegos
el frágil testimonio de una escena remota (nº
14, pág. 2).

En "La espera", la memoria actúa en el poema desde el principio, sin ningún preámbulo, recuperando retazos del pasado a través de imágenes fragmentadas; es la memoria sensitiva⁴⁴, un recurso poético que proveniente del simbolismo habría de acentuarse en los poetas de *Cántico* y en los de la generación más joven, la que se activa a lo largo de los versos y los sentidos reconstruyen a través del poema el recuerdo:

El campo, oscuro; lejos, al mar,
las luces. Y un pájaro nocturno.

Sentado está mi padre,
con olor de naranjo entre sus dedos
y el rostro plateado. Espera.
Y en un paseo largo,
de rezo y vigilancia del jazmín,
mi madre está esperando (pág. 3).

Es evidente que la obra de Francisco Brines, con su poesía elegíaca, su aparente prosaísmo logrado mediante la elevación de la anécdota trivial a la creación artística y su utilización de la memoria como método de escritura que trata de recuperar la experiencia vital, junto a la de Gil de Biedma, Cernuda, Pavese y Kavafis, está detrás de una parte importante de la producción de poetas de la generación del 68 como Juan Luis Panero o Luis Antonio de Villena. Al estudio de la última poesía

de Brines se dedicaría Manuel Vilanova en su "Aproximación sentimental a la poesía de Francisco Brines", en el nº 20 (julio de 1971) de *Fablas*.

En el nº 2 (enero de 1970) de *Fablas*, se incluía "En este poema", de Félix Grande, un poema compuesto a partir de enumeraciones paralelísticas que adelantaba ya no sólo el tono, sino la composición de *Las rubaiyatas de Horacio Martín*:

Otros envidian a los héroes
yo respeto mucho a los locos
Otros remedan a sus líderes
yo medito en los fracasados
Otros adoran al porvenir
yo sufro estadísticas sobre la Bomba (nº 2,
pág. 28)

Pero no es hasta el nº 24 (noviembre de 1971) de *Fablas* hasta cuando Félix Grande adelanta "4 rubaiyatas" de su libro *La fábula de Horacio Martín*, que tendría como título definitivo *Las rubaiyatas de Horacio Martín* (1978). *Las rubaiyatas de Horacio Martín* suponen un fenómeno interesante y característico de las técnicas poéticas utilizadas a fines de los años sesenta y en los primeros setenta, puesto que en los poemas que las componen la voz poética sufre un doble proceso de ocultación, para lograr un distanciamiento seguro en la expresión del sentimiento. Si, por un lado, el heterónimo de Félix Grande, Horacio Martín, permite la expresión de un *drama em gente*⁴⁵, la interposición entre poeta y lector de un personaje poético que el texto crea, por

otro, la escritura de las *rubaiyatas* remite temática y estilísticamente a las *Rubaiyatas* de Omar Khayyam, imponiendo otro modo de desdoblamiento. Las *rubaiyatas* de Horacio Martín deben a las de Khayyam no sólo el tema, el canto hedonista del amor, del deseo, del momento fugaz, ..., sino también la expresión en poemas breves que tratan de alcanzar una "escritura despojada"⁴⁶, una expresión depurada, logrando establecer un moderno libro de amor:

 Cuando te acuerdes de mi cuerpo
y no puedas dormir
y te levantes medio desnuda
y camines a tientas por tus habitaciones
borracha de estupor y de rabia

 en algún lugar de la Tierra
yo andaré insomne por algún pasillo
careciendo de ti toda la noche
oyéndote ulular muy lejos y escribiendo
estos versos degenerados (nº 24, pág. 2).

Aunque la mayor parte de *Las rubaiyatas* de Horacio Martín se escribieron a lo largo de 1970, el libro no se publicaría sino parcialmente ocho años más tarde. Como complemento a las "4 rubaiyatas" publicadas en el nº 24 de *Fablas*, Jorge Rodríguez Padrón, en un extenso artículo titulado "Algunas notas en torno a la poesía de Félix Grande", analizaba en profundidad la obra del poeta extremeño, del que acababa de aparecer su poesía completa con el título de *Biografía*⁴⁷, subrayando la importancia de su nuevo estilo que había hallado expresión en *Blanco*

Spirituals, en una forma acorde con la poesía española más joven.

En el mismo número de *Fablas* en que se publicaban las "4 rubaiyatas" de Félix Grande, se incluía el poema "A la sombra de los lúgubres tejos", del gaditano Rafael Soto Vergés, poema que finalmente sería excluido de su libro *El gallo ciego* (1975). Soto Vergés ya había publicado en el n° 4-5 (marzo-abril de 1970) de *Fablas* un poema en prosa con el título de "Un mendigo", pero es quizá en "A la sombra de los lúgubres tejos" donde alcanza un modo de expresión más próximo a los textos que compondrán *El gallo ciego*. Como un "desembrollo del caos"⁴⁸ entiende Soto Vergés la poesía y, en ese sentido, enlaza directamente con una línea de reflexión teórica que trata de ver en la expresión poética un modo de conocimiento de la realidad a través de la palabra. De esta manera, no son extraños en la poesía de Soto Vergés los elementos mágicos como un modo de desentrañar el caos de la existencia. Las palabras, en una expresión a caballo entre el neobarroquismo y el surrealismo, entre la alegoría y el mito, se unen más allá del dominio de la razón en un intento de iluminar nuevas zonas de la realidad y constituyen, en una derivación extrema del realismo y el desarraigo anterior, un modo de aprehensión expresionista:

El pandero, el grave baile de los prados
mueve los mochuelos hacia la quimera
de mi pensamiento. La existencia busco

oculta en las hojas. Y pienso llorando
que, también caído, a las sombras vuelvo.
El viento susurra en las negras ramas
moviendo las sombras en un vano baile
rumoroso. Espantan estas voces graves
de la muerte lenta tocando el pandero (nº 24,
pág. 3).

El tono narrativo característico de una parte importante de los poetas de la generación del medio siglo adquiere en la etapa que el andaluz Fernando Quiñones comienza en 1968, donde encuentra su voz más personal, caracteres de crónica histórica. La elaboración de *Las crónicas de Al-Andalús* (1970) le llevan a una indagación del ámbito cultural hispánico en su vertiente árabe más característica y sus poemas cobran, de esta manera un doble aspecto histórico-cultural y narrativo. El tono narrativo y el prosaísmo voluntario, logrado mediante la elevación de una anécdota trivial al poema, y el distanciamiento histórico mediante la ocultación de la voz poética tras diversos personajes, acercan las "Otras crónicas de Al-Andalús", que Quiñones publica en el nº 32 (junio de 1972) de *Fablas*, a una línea poética que he venido definiendo en la revista canaria y que entronca con la poesía de Kavafis; así puede verse en "Andrea Navagiero piensa en La Alhambra a Ibn-Al-Jatib:

Aquí estuvo el hombre, aquí
entre la tarde y la noche
oyó al ruiseños, aquí.
Qué quieto está todo.

Y allí, del lado tranquilo
donde la luz ya no pesa
sigue cuanto dijo. Allí
qué eterno está todo,

ivi s'accoglie l'uno e l'altro insieme... (nº
32, pág. 1)

El título del poema, en una técnica que será característica de muchos poetas de la generación del 68, impone una distancia, un enmascaramiento cultural, por el que la voz poética se oculta tras un personaje histórico; el texto, en consecuencia, se desarrolla en un plano metafórico, distinto del que el título enuncia⁴⁹.

Otros poetas de la generación del medio siglo colaboran en *Fablas* dando muestras del rico número de tendencias estéticas que habían logrado los poetas nacidos antes de la guerra en los primeros años setenta. Joaquín Benito de Lucas publicará "El espectáculo va a empezar" en el nº 4-5 (marzo-abril de 1970) y "La cultura es un feudo" en el nº 10 (septiembre de 1970); Carlos Murciano presentará "Mambo-rock para Denise" en el nº 14 (enero de 1971) y "Pausa para un viejo organista" en el nº 20 (julio de 1971); Enrique Badosa da a la prensa "Como un traje desnudo y mutilado... y otros poemas" en el nº 21 (agosto de 1971) y una parte de su "Cuaderno de Lanzarote" en el nº 52-61 (marzo-septiembre de 1974); Francisco Umbral publica el texto "Del largo pelo" en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971); Concha Lagos adelanta en el nº 24 (noviembre de 1971) el poema "Aquelarre", etc. Así pues, la generación del medio siglo se expresaba a través de distintas tendencias y estilos poéticos, que habían enriquecido en los últimos años sesenta y primeros setenta el panorama estético español, y adelantaba en sus

poemas rasgos y caracteres que venían a coincidir con los modos de expresión de los más jóvenes autores.

Que la riqueza de tendencias poéticas que, gracias a la renovación estética que los poetas del medio siglo habían emprendido desde los primeros años sesenta, llegaban a los jóvenes creadores de principios de los años setenta era enorme, era algo de lo que los redactores de *Fablas* tenían plena consciencia. Precisamente, a dar muestra de toda esa riqueza de caminos que se abría a los jóvenes poetas se lanzaba desde sus páginas la revista canaria, como expone el editorial del nº 22-23 (septiembre-octubre de 1971):

Tenemos necesidad de hacernos eco de cuanto de inquietud, de interés y vitalidad exista en nuestro panorama literario, tan necesitado él de esa renovación valiente y profunda que, sobre todo en el ámbito expresivo, se pide con urgencia (nº 22-23, pág. 1).

Fue Jorge Rodríguez Padrón, comentando obras de Terenci Moix y Nuria Pompeya en su artículo "Entre lirismo y crueldad", quien más claramente identificó, desde las páginas de *Fablas*, la existencia de un grupo generacional de jóvenes escritores con una postura común ante la realidad circundante:

Hé aquí que un grupo de escritores irrumpe en el mundo de las letras españolas usando de una peculiar expresividad, fluctuante entre la pura evocación lírica y melancólica y la más cruel y airada protesta (...). Pero, en cualquier caso, ya me parece algo importante que quienes participamos de la misma edad y la misma inquietud, comprendamos la necesidad que de ellos se tenía y su evidente

verdad en todo cuanto hacen o intentan hacer (nº 4-5, pág. 27).

Y párrafos más adelante, señalaría el carácter rupturista que tiene este grupo generacional con respecto a los moldes literarios anteriores:

Existe (...) un grupo de escritores jóvenes que encara el problema de su generación, de su historia y de su sociedad con valentía y seriedad; un grupo de escritores jóvenes a quienes no les basta escribir y publicar un libro más o tomar una postura teórica llamativa, sino que son capaces de revisar cualquier desarrollo lineal de ideas y expresiones literarias para darnos una obra que, al tiempo que los refleje, sirva de acicate, de revulsivo para el lector despreocupado o -y es lo importante- para quienes repiten una y otra vez moldes hechos y acabados, y gritan a los cuatro vientos la imposibilidad de nuevos caminos para la creación literaria (pág. 30).

Lázaro Santana ya había señalado dos de los caracteres, el gusto *camp* y la atracción por el *pop*, que definían una de las tendencias poéticas representativas de esa generación joven entonces surgente, en un artículo crítico, "La poesía campipop y la célula madre del cáncer" (nº 2, enero de 1970), sobre *Baladas del dulce Jim*, de Ana M^a. Moix. Un año más tarde, el editorial del nº 14 (enero de 1971) señalará la preocupación por una profunda renovación formal que vincula a este grupo de poetas, una preocupación formal que, frente a las generaciones rehumanizadoras de posguerra, los enlaza a través de la generación del 27 con el Modernismo:

Ha aparecido un nuevo frente poético en el que se hace evidente una privativa preocupación por los cauces formales de su poesía. Formas que, a veces,

se desquician, o amenazan con no conducir a ninguna parte; pero que, otras veces, toman un sentido coherente y necesario (nº 14, pág. 1).

Sin embargo un formalismo radical puede llevar a una poesía que, en su desprecio absoluto por el contenido, sea un ejercicio vacío de no decir nada, y, así, los editores de *Fablas* advierten del confusionismo en que puede derivar la joven poesía española:

Hay cierto confusionismo del que algunos se aprovechan malévolamente, y otros con positivo afán por remover soñolientas y aletargadas posturas. Pero no por ello la poesía española actual se está encerrando en sí misma. Se debate, como es natural, críticamente, en una época crítica (pág. 1).

La aparición unos meses antes de la antología *Nueve novísimos*⁵⁰ comenzaba a marcar el dominio de una de las tendencias generacionales más radicalmente formalistas. Desde su editorial, *Fablas* advertía del peligro que supondría el triunfo absoluto de esta tendencia generacional sobre las demás, del empobrecimiento estético, semejante al que había arrastrado una poesía preocupada "en ideas y problemas más o menos inmediatos", al que llevaría que la poesía española se encerrara en sí misma, admitiendo una sola tendencia. El triunfo de un formalismo extremo era tan peligroso como una poesía volcada absolutamente hacia el contenido.

Es por esto por lo que *Fablas* no se conformó con dar cabida en sus páginas sólo a la tendencia *novísima*, dominante en la poesía española desde la aparición de la antología de José M^a. Castellet, sino que prestó atención

a aquellos poetas y grupos poéticos que investigaban y avanzaban en otras direcciones, que, con su disidencia y desde posturas relativamente marginales, enriquecían el joven panorama lírico español de los primeros años setenta. José Miguel Ullán será uno de los poetas olvidados en la antología de Castellet al que se dará cabida en las páginas de *Fablas*. Había sido Domingo Velázquez, editor y colaborador de la revista canaria, quien, a los pocos meses de la aparición de *Nueve novísimos* y, en cierto modo, como respuesta a aquella antología, había publicado en Las Palmas de Gran Canaria *Antología salvaje*, de José Miguel Ullán, donde el autor salmantino recogía la mayor parte de su obra publicada entre 1965, en que apareció *El jornal*, y 1970, año en que se publica en Méjico *Mortaja*. Ullán había emprendido una evolución desde mediados los años sesenta hacia una poesía que se distanciaba radicalmente de su experiencia social anterior y que avanzaba hacia un conocimiento poético a través de la asociación cada vez más libre de palabras dentro del poema. La asociación inédita de palabras e imágenes, en una aproximación a la escritura automática surrealista, y otras técnicas elípticas y de sincopación que rompen el discurrir lógico del poema, acercaban la poesía de Ullán en torno a 1970 a la escritura definida por Castellet para sus *novísimos*. Por otra parte, su lenguaje, cada vez más próximo a la expresión surrealista, aunque con unos referentes

simbólicos tomados de la realidad cotidiana, se iba haciendo cada vez más hermético; es este hermetismo absoluto el que anuncia como peligro Jorge Rodríguez Padrón en su reseña de *Antología salvaje*:

Bien es verdad, y no quiero dejar de anotarlo, que Ullán corre el peligro de hacerse demasiado hermético -sí no lo es ya en parte- y que tal hermetismo puede limitar unas posibilidades vivas, dinámicas y de positivo alcance que, sin duda, existen y dan contextura a su poesía (nº 14, pág. 35).

Pero sus poemas de esta época no dejan de expresar, pese a su voluntario experimentalismo formal, una protesta social característica de una parte importante de su obra anterior, desde un punto de vista irónico, que, como en "Mr. Joyce also preoccupied with Gibraltar", publicado en el nº 6-7 (mayo-junio de 1970) de *Fablas*, nace, en algunos casos, del desajuste radical entre título y texto poético:

 porque el amor ya ha sido consumado (la
 lisonja calva del hogar eructos
 ligas ojales cascabeles) -bis-
 tocan a muerto
 alas
 águilas negras irreales
 lentamente orzuelo
 pálida jaula (nº 6-7, pág. 31)

Ullán señalaba, de esta manera, una línea polémica dentro de la joven poesía española, una tendencia poética distinta de la que entonces comenzaba a dominar y, en consecuencia, enriquecedora. Rodríguez Padrón subrayaba este carácter polémico en su reseña de *Antología salvaje*:

Un libro al que va a ser difícil acceder limpio de prejuicios, como su autor pretende; un libro que me parece discutible y digno de ser discutido. Ya no me estoy refiriendo a la revuelta y desordenada discusión ibérica, sino a una discusión detenida, observadora, penetrante -autor incluido- de la que pueden salir muchas luces para la poesía española de hoy. Un libro, en suma, que "va por libre", lo que me parece un riesgo digno de correrse en este ambiente tan papanata o mimético en que se mueve nuestra poesía joven (nº 14, pág. 35).

En esa "oleada de confusionismo", en esa "ceremonia de la confusión" que había creado la aparición de *Nueve novísimos* en el panorama de la joven poesía española, otro grupo poético había quedado apartado, completamente olvidado: el de los poetas que habían sustentado durante los años sesenta la revista *Claraboya*. Jorge Rodríguez Padrón intenta, en un extenso comentario sobre la antología *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*⁵¹ titulado "El equipo "Claraboya" y la poesía dialéctica" (nº 21, agosto de 1971), situar dentro del joven panorama lírico español la experiencia que supuso la revista leonesa de Agsutín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas. *Claraboya* tuvo la virtud de establecer la primera ruptura, a comienzos de los años sesenta, con la poesía social, para enlazar con las tendencias más avanzadas de la generación del medio siglo:

Claraboya (...) dio al traste con el apego excesivo y obsesivo que se tenía por la *poesía social* al uso, llamando la atención hacia aquellos otros escritores que proponían una poesía de mayores dimensiones, y más integradora de todo lo que significase investigación en formas y razones (nº 21, pág. 29).

Y en esa ruptura los poetas de Claraboya se distanciaban tanto de la poesía intimista como de la poesía social de la primera posguerra. Los acontecimientos vividos por la última poesía española en los tres años que separan la desaparición de la revista, en febrero de 1968, y la publicación de la antología-manifiesto, en 1971, les hace situarse a los cuatro autores leoneses a una distancia crítica tanto de la poesía experimental, como del neodecadentismo y la poesía narrativa, para defender un tipo de poesía que, sostenido en las teorías del filósofo checo Karel Kosik, ellos denominan *dialéctica*. Sin embargo, tal como señala Rodríguez Padrón, su práctica poética cae en muchos de los aspectos que critican desde un punto de vista teórico:

No hace falta ser un muy entendido crítico para comprender que en la poesía de estos escritores leoneses, dentro de su eficacia y dentro de su singular tratamiento del poema, habita, a modo de soterraña conciencia, algo que les ata bien sólidamente a las formas y postulados que ponen en cuestión (pág. 30).

Así, el crítico canario señalaba el desajuste entre los presupuestos teóricos y la narración de hechos concretos a partir de la evocación sentimental, o las referencias a los nuevos mitos del cine en la poesía de Agustín Delgado; la ironía agresiva y el carácter epigramático de sus poemas vinculaban, según Rodríguez Padrón, la poesía de Luis Mateo Díez a la estética social, y lo mismo podría decirse de Angel Fierro, en cuya obra ve el

crítico una clara "filiación celayana" (pág. 31), o de José Antonio Llamas. De esta manera, la poesía del equipo redactor de *Claraboya* se situaba a mitad de camino entre la poesía social, que habían negado, y a la que contribuían con una reforma profunda de los medios expresivos, y la poesía neodecadente, de la que tomaban ciertos aspectos formales, señalando, así, una vía intermedia válida dentro de la joven poesía española.

Ya he señalado anteriormente la especial consideración que *Fablas* tiene en sus páginas hacia el principal movimiento vanguardista en los años cuarenta y cincuenta y hacia sus manifestaciones más recientes: el *Postismo*. Creo que puede establecerse, en esta defensa de los movimientos poéticos de vanguardia, una relación directa entre la atención que *Fablas* dedica al *Postismo* y la que presta a la poesía visual a partir del n° 22-23 (septiembre-octubre de 1971). A partir de 1971 *Fablas* se convierte parcialmente en uno de los primeros órganos de difusión de la poesía visual española, de modo semejante a como lo serían poco tiempo más tarde *Artesa*, *El Urogallo* o *Poesía Hispánica*⁵², y lo hace de dos modos diferentes: en primer lugar, atendiendo a sus postulados teóricos; en un segundo estadio, dando cabida en sus páginas a diversas creaciones visuales. La voluntad de estar abierta a todas las tendencias poéticas renovadoras, hacía que *Fablas* estuviera atenta a las tendencias más experimentales:

Deseo de *Fablas* ha sido siempre no cerrar sus puertas a ningún trabajo de experimentación o búsqueda de nuevas formas, de nuevas capacidades expresivas (nº 22-23, pág. 1).

Esta preocupación por las tendencias más experimentales de la escritura poética, se manifestaba en el nº 22-23 en una atención a uno de los modos experimentales más marginados, la poesía visual:

De aquí que hoy se asome a nuestras páginas un grupo de poetas visuales. Escritores que intentan más que una poesía, una estructura poemática tradicionalmente marginal, y marginada, y siempre minoritaria (pág. 1).

Un texto teórico de Fernando Millán, con el título de "Poesía no oleaginosa", presidía la antología de diez poemas visuales que *Fablas* publicaba en su nº 22-23. El texto de Millán, que, a diferencia de otros escritos por él durante aquellos años, apenas si deja trascender algunos de los fundamentos teóricos sobre la poesía experimental, tiene un marcado carácter de manifiesto literario. En primer lugar, Millán establece en su artículo el enfrentamiento radical entre poesía concreta y poesía discursiva, como modos de ser literarios imposibles de conjugar, y la marginalidad de la experimentación frente al carácter central de los modos de expresión discursivos:

Ahora bien, en este país la falta de información y de preparación, en cualquier terreno, y menos en el de la cultura, no serán nunca malas, pues permitirán el gesto superior del vocero recién

llegado a un periódico de veintiocho mil ejemplares diarios, que llama provinciano a todo lo que desconoce. Igualmente, esta situación permitirá designar como poesía concreta a todo lo que no sea poesía discursiva (nº 22-23, pág. 18).

Frente a la verdadera renovación estética que conlleva la poesía concreta o experimental, la poesía discursiva sólo desarrolla la apariencia del cambio, una falsa transformación:

Muchas cosas han sucedido en el mundo, y no pocas de ellas han configurado una mutación casi biológica de la poesía, de la forma de hacerla, de consumirla, de no consumirla, de discutirla, y hasta si se me aprieta, de acostarse con ella. Nuestro panorama cultural se ha visto más o menos afectado por estas cosas, y un espectador atentísimo, hubiera podido descubrir sin duda su rastro en el leve encogimiento de hombros de alguna neurosis galopante, en el gesto sorprendido de ciertos adoradores del soneto, o de la terminología falsamente progre de un progre falso (pág. 18).

En definitiva, la poesía experimental se alza como el modo de expresión vanguardista más apto a un mundo en continuo cambio; frente a ella, los demás modos de expresión poética, incluso aquellos que se pretenden vanguardistas ("terminología falsamente progre de un progre falso") presentan un radical desajuste con el mundo moderno. Una nueva sociedad exige un nuevo modo de expresión poética, y éste se encarna en la poesía "no oleaginoso". Pero, aún más, en su proceso de auto-marginación, característico del manifiesto literario, Millán no sólo rechaza a aquellos poetas que siguen los modos de escritura discursivos, sino también a aquellos

que sólo momentáneamente han practicado la escritura experimental:

También día a día han ido llegando esperanzados poetas jóvenes de diversos tonos progres y menos progres. Más o menos frívolamente, con un espíritu más o menos centralista, todos han tenido la oportunidad de saciar en lo posible su ansia de conocimiento y de jugar una carta a la experimentación (algunos) por si las moscas (pág. 18).

De esta manera, tan sólo una minoría selecta ("cuatro, cinco, seis, tal vez siete poetas auténticos"), marginada y auto-marginada del resto de los poetas, representa una postura verdaderamente vanguardista y rupturista, única capaz de promover una auténtica renovación; éstos son los representantes de la "poesía no oleaginosa", de la verdadera vanguardia:

Estos son los poetas no oleaginosos, que chirrían al andar y no son amigos nada más que de los que pueden serles útiles para permanecer alejados de los tontos (útiles e inútiles) (pág. 19).

Tras este manifiesto poético, el lector encuentra respuesta a su pregunta sobre quiénes son los poetas "no oleaginosos" en la antología de poesía experimental que se desarrolla en las páginas siguientes. Los diez poetas allí recogidos son: José Antonio Cáceres, Felipe Bozo (sic por Boso), Elena Asín, Alfonso López Gradolí, José María Montells, Antonio Gless, Miguel Lorenzo, Francisco Pino, Antonio Fernández Molina y Juan-Eduardo Cirilot. Representantes de tres generaciones distintas se unen en

esa breve antología, muestra de la poesía experimental en España: Pino y Cirlot como representantes de la generación del 36; Fernández Molina como representante de la generación del medio siglo; y el resto de autores, ejemplo de la materialización de la poesía visual en la última generación.

Pero este número de la revista canaria no hacía sino abrir las puertas a nuevas colaboraciones de poetas experimentales españoles que se manifestarían en números siguientes a través de sus páginas. Así, José María Montells, director de la revista de poesía experimental *Poliedros*, editada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, y de la editorial *Parnaso 70*, por aquellos años, publicará, en el nº 32 (junio de 1972) de *Fablas*, su poema "Amor soluble amor" y, en el nº 40 (marzo de 1973), el poema visual "La sombra de la idea", donde se aproxima al dibujo de cómic. Por su parte, Angel Sánchez, colaborador de *Fablas* desde sus primeros números y vinculado al grupo redactor de la revista en el último número, publica en el nº 48 (noviembre de 1972) dos poemas visuales con el título de "Letremas".

La publicación en 1972 de una antología de poesía experimental española, preparada por Felipe Boso e Ignacio Gómez de Liaño, en la revista alemana *Akzente*⁵³ había supuesto la apertura de las fronteras germanas a la producción "concreta" en nuestro país. Unos meses más

tarde de la aparición de esta antología, en enero de 1973, el Museo Regional Renano de Bonn organizaba una exposición de poesía visual española, coordinada por Felipe Boso. Las palabras de presentación de aquella exposición se reproducen en el n° 40 (marzo de 1973) de *Fablas* bajo el título "Poesía concreta, nueva poesía". Boso señala allí la vinculación directa de la poesía concreta con los movimientos vanguardistas de entreguerras, estableciéndose ésta como su legítima heredera:

Se trata del hasta aquí último eslabón de un gran movimiento literario que comenzó antes de la primera guerra mundial en el futurismo en Italia y Rusia y del que forman también parte el dadaísmo, el surrealismo y el letrismo (n° 40, pág. 33).

Ahora bien, ¿en qué consiste este "gran movimiento literario"? Fundamentalmente, en un proceso de absolutización del lenguaje⁵⁴, por el que éste se desprende de su carácter comunicativo, para convertirse en objeto de sí mismo⁵⁵:

Este movimiento se caracteriza por un giro copernicano en el ámbito literario: el primado tradicional del contenido sobre la forma (...) ha sido invertido con una rotundidad hasta aquí desconocida en la historia de la literatura. Se ha despojado al lenguaje de su carácter medial y ha dejado de ser vehículo de ideas y sentimientos, para convertirse en algo absoluto y directo que tiene en sí mismo su razón de ser (pág. 33).

Es decir, la poesía "concreta" se caracterizará por un modo de formalismo radical, por el que el contenido es la forma misma del mensaje. Y en este formalismo radical,

atenderá a los aspectos materiales del lenguaje, tanto en su forma visual como sonora:

En la poesía concreta tiene lugar un proceso de reducción o concreción. Por de pronto renuncia al carácter discursivo del idioma escrito, es decir, a la coacción de la línea y a las normas de la sintaxis. Merced a esa liberación de la escritura y a la utilización -no ocupación- del espacio se potencia la materialidad del lenguaje. Dicha materialidad puede entenderse ópticamente como acumulación de signos (palabras, sílabas, letras) o fonéticamente como acumulación de fonemas (pág. 33).

La poesía concreta se define, en consecuencia, por el máximo aprovechamiento y explotación simultánea en la conjunción de los elementos del lenguaje en su función verbal, visual y vocal, estableciéndose, de esta manera, la existencia del poema en un plano de *correalidad* con respecto a la realidad trascendida⁵⁶. Así, la poesía concreta desarrolla un doble papel fundamental: por una parte, supone una liberación total del texto poético; por otra, integra al lector en la labor creadora de dicho texto.

La poesía concreta ha contraído un mérito indudable: habernos enseñado a contemplar el lenguaje desde perspectivas insólitas. De ahí que la poesía concreta signifique para el lector el comienzo de una liberación. Nada más infrecuente, sin embargo, que la libertad, esa palabra de la que tanto se sigue abusando. Con la poesía concreta hemos aprendido también a desconfiar de las palabras (pág. 33).

Dos años más tarde, una antología de poesía experimental internacional, preparada por Fernando Millán y Jesús García Sánchez, retomaba es idea de liberación del

lenguaje que heredaba las concepciones del futurismo italiano: *La escritura en libertad*⁵⁷.

He venido definiendo a lo largo de las páginas anteriores una tendencia poética, que halla cierta cabida en *Fablas*, que entronca con la escritura de la experiencia de Kavafis, Pavese o Luis Cernuda y que encuentra su manifestación, dentro de las páginas de la revista canaria, entre otras, en la obra de Francisco Brines. Esta tendencia encuentra un continuador de excepción en la joven generación de poetas en Juan Luis Panero, de quien, en *Fablas*, se publican dos importantes poemas: "Retrato de actriz destruida pero aún deseable" (nº 14) y "Un sólo gesto basta" (nº 16-17). José Olivio Jiménez había señalado en el primer libro de Juan Luis Panero, *A través del tiempo* (1968), la vinculación de su poesía con la de poetas de la generación anterior, como Jaime Gil de Biedma o Francisco Brines, y había destacado los siguientes rasgos, aplicables a una parte importante de su obra:

Es la suya, una poesía de la exploración y la meditación, con el auxilio de la memoria, en torno a la experiencia, vivida con mayor o menor immediatez; y del rescate, fijación y realce de esa experiencia mediante un ajustado uso de la imaginación y la palabra poética. No se queda, desde luego, en la reproducción literal de esas experiencias; pues ello supondría mero anecdotismo. Lo vivido, al recrearse en el poema, sale allí como purificado y trascendido a clave de la existencia, al pasar por el tamiz del recuerdo; quien actúa así como un proceso en sí de simbolización⁵⁸.

La experiencia *narrada* en el poema adquiere, así, una validez simbólica y trasciende, en su proceso de recreación y recuperación a través del lenguaje y la memoria activa en el poema, a un plano de significación diferente, evitando, de esta manera, en la objetivación del sentimiento, un confesionalismo absoluto. El aparente prosaísmo del tono narrativo y la utilización de personajes, correlatos objetivos, en los que el yo poético se enmascara, aseguran la distancia necesaria entre poeta y lector. Estos rasgos de ironización del texto artístico, el enmascaramiento de los sentimientos fundamentales en su poesía (amor, muerte y nostalgia) mediante la expresión a través de diversos personajes que funcionan como correlatos objetivos en el poema, será una de las características que diferencien *Los trucos de la muerte* (1975), segundo libro de Panero al que pertenecen los poemas publicados en *Fablas, de A través del tiempo*⁵⁹. En este sentido, "Retrato de actriz destruida pero aún deseable", publicado en el n° 14 (enero de 1971) de *Fablas*, adquiere un valor significativo en cuanto que expone simbólicamente, a través del personaje de una actriz, la elaboración de la técnica del enmascaramiento de la voz poética; es así, como la actriz del poema se alza como un personaje poético, como un correlato objetivo:

Ya nada queda: sombra sin brillo,
fulgor opaco de lo que fue belleza, y sin
fuerza,

esa lágrima sola que resbala y gotea por el
ruin maquillaje,
por la burda careta que la envuelve y la
empuja,
que la torna y la lleva, apariencia sin rostro,
por el campo más árido de la vida ya muerta (nº
14, pág. 11).

Personajes derrotados, a los que no les queda sino el refugio del pasado, pueblan estos poemas de Panero, en un modo de distanciarse irónicamente de la nostalgia característica de su primer poemario. No es ahora el personaje poético que la propia memoria crea a través del lenguaje en el poema el que entra en juego en estos textos, sino que dicho personaje encuentra su eco en otros personajes, históricos o no, cuya existencia se recrea en los versos. Es así, como Panero comienza a elaborar en este libro el tema del suicidio a través de diversos personajes históricos, en una sección que llevará como título "Epitafios suicidas", vistos en el último momento de afirmación de su propia voluntad. "Un sólo gesto basta", título que hace referencia a las palabras finales escritas en *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese⁶⁰, es un poema, publicado en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971) de *Fablas*, que con diversas variantes, entre las que se cuenta el cambio de título, se incorporará a *Los trucos de la muerte*. En él Panero recrea el tema del suicidio a través del personaje del escritor italiano, muerto en Milán en 1950:

Con cierto miedo a su valor,
-por primera vez había afirmado su existencia-
tal vez curioso, con cansado gesto,

sintió el peso de sus párpados caer.
Horas después -una extraña sonrisa dibujaba sus
labios-
se anunció a sí mismo, tercamente,
la única certidumbre que al fin había
adquirido:
jamás volvería a dormir solo en un cuarto de
hotel (nº 16-17, pág. 7).

"Un sólo gesto basta" señalaba el comienzo de una serie de poemas sobre el tema del suicidio, que Panero iba a incluir en *Los trucos de la muerte*: "Noticias de la muerte en un periódico", recordando a Ernest Hemingway; "Acerca del incesto", sobre Georg Trakl; "Bajo estas mismas aguas", sobre la muerte de Hart Crane, etc.

Otros poetas jóvenes que publicaron sus poemas en *Fablas* seguían esta línea poética, continuadora de los hallazgos de algunos poetas de la generación anterior, como Brines o Gil de Biedma. En algunos casos, la narración de una experiencia decrece en una recreación de la memoria en el poema de tono más meditativo e intimista, marcado por un hondo sentimiento de la temporalidad, como es el caso de "Están conmigo ahora, acompañantes", de Alfonso López Gradolí, publicado en el nº 3 (febrero de 1970) de la revista canaria:

Están conmigo ahora, acompañantes,
momentos en que fuimos muy felices
a los que hicieron daño. Permanecen,
grabados más que en la madera el nombre
que una tarde importó y que la intemperie
va secando y destruye (nº 3, pág. 29).

El mismo tono neorromántico, meditativo e intimista tiene "Un poema puede ser como una lágrima", publicado en el nº

14, o "Hablando del mar, con Josefina Betancor y Manuel Padorno", publicado en el nº 20 (julio de 1971), donde el poema recrea gracias a la memoria una experiencia vital, el encuentro con el matrimonio de poetas y editores canarios en Madrid:

A la sombra del mar nos conocimos;
hablándonos del mar, pero alejados
de él, bajo los árboles
de un Madrid con otoño.
(El mar era también mi casa).
Una calle sin coches. Los chalets, pequeños (nº
20, pág. 8).

"Para Julio Campal" es un homenaje al poeta uruguayo, representante de la vanguardia poética en España durante los años sesenta y fundador de *Problemática-63*⁶¹. Por otra parte, "Para Juan Pardo, por su *Charanga*", publicado en el nº 8-9 (julio-agosto de 1970) de *Fablas*, ejemplificaba de manera perfecta la influencia de los *mass-media* en la formación de los poetas jóvenes que Castellet había señalado en el prólogo a su antología *Nueve novísimos*⁶².

Al igual que "Para Juan Pardo, por su *Charanga*", de López Gradolí, "Farewell", poema de Pere Gimferrer publicado en el primer número (diciembre de 1969) de *Fablas* e incluido posteriormente por su autor en la sección De "*Extraña fruta*" y otros poemas en su *Poesía (1962-1969)*, ejemplifica también la influencia de los *mass-media* en la formación de los jóvenes poetas. La utilización del cine norteamericano como un mundo de

referencias simbólicas a través del cual expresar una historia íntima, había constituido la base estructural de *La muerte en Beverly Hills*⁶³. El *Western* norteamericano es el referente principal en "Farewell":

Como Shane, el hombre de los valles perdidos
que tenía los ojos azules y cantaba viejas baladas del Oeste,
como Shane, que tenía dos pistolas nacaradas y la alegría de la inmortalidad en sus pupilas,
como Shane, que hablaba de lejanas praderas y bosques, de osos y serpientes de cascabel (nº 1, pág. 13).

Pero la influencia del cine y de los *mass-media* no se refleja exclusivamente, al menos en la poesía castellana de Pere Gimferrer, en la elección de una serie de referentes simbólicos o de correlatos objetivos, sino que, más allá de esta influencia superficial, su poesía debe a estos medios algunos de sus más profundos modos de expresión. La imagen fácilmente visualizable como origen del poema y como modo más eficaz de expresión directa de la voz poética que enmascara el personaje literario, es algo que se deriva directamente de las técnicas cinematográficas⁶⁴. Pero incluso la yuxtaposición de imágenes en el poema, manifiesta en el uso continuo de bimebraciones y paralelismos⁶⁵, eje que estructura "Farewell", nace directamente del sucesivo cambio de planos en el cine. En consecuencia, el cine y los *mass-media* conforman un modo de narrar en el poema completamente diferente a los utilizados por las

generaciones anteriores: frente al discurso poético desarrollado a través de silogismos, el modo narrativo de los jóvenes poetas resultará fragmentario y aforístico⁶⁶. Gimferrer, que publicaría, como ya señalé, dos poemas en catalán en el nº 40 de *Fablas*, es el único de los poetas incluidos por Castellet en *Nueve novísimos* que se incluye en la revista canaria.

En esta línea neorromántica, de poesía meditativa con un tono fuertemente intimista, que he venido definiendo, pueden incluirse los poemas que Emilio Miró publica en el nº 15 (febrero de 1971), "Sólo el amor mi presa", y en el nº 20 (julio de 1971), "junto a mí está tu cuerpo", donde el peso de la tradición lírica andaluza deja amplia huella. Alejandro Amusco, en sus poemas "El recuerdo" y "Revelación del tiempo", publicados en el nº 52-61 (marzo-diciembre de 1974), desarrollaba también una estética temporalista y meditativa de tono intimista:

En la tarde callada de inmensidad y sueño,
cuando cae el último destello rosa y surcan
abatidas
en el extremo de la luz las sombras,
cuando quedan dispersas las nubes en el cielo
y el anhelo se quiebra como el cristal del
aire,
a la hora del gesto y del amor,
cuando duermen los pájaros,
por las ardientes arenas de mi alma cabalga tu
recuerdo.
Y resuenan tus pasos. Y es la muerte quien
cruza (nº 52-61, pág. 9).

Próximo también a esta tendencia heredera de posiciones y poéticas de la generación del medio siglo,

la primera poesía de Pedro J. de la Peña, representada en *Fabulación del tiempo* (1971), que ya desde su título subraya la tendencia memorialista en que se inserta, trata de tender "un puente de acercamiento cálido al lector"⁶⁷, en un modo de hacer que el fluir meditativo de sus versos se exprese a los ojos del lector en su tono más humano. De la Peña publica "Hastings", en el n° 22-23 (septiembre-octubre de 1971) y "Niebla y espejo", en el n° 28-29 (marzo-abril de 1972) de *Fablas*. "Niebla y espejo" refleja a la perfección sus reflexiones sobre el paso del tiempo en un desdoblamiento de personajes simbolizado a través del "espejo". La reflexión sobre el pasado a través de la memoria recreada en el poema permite el desdoblamiento del yo poético en dos personajes autónomos y el distanciamiento de la realidad: por un lado, uno de estos personajes se identifica con "aquel que fui"; el otro, es una representación de "aquel que soy". Este desdoblamiento permite cambiar de signo el viaje temporal que el poema lleva a cabo y logra, en este cambio de signo, que el personaje creado por la memoria se proyecte hacia el futuro:

¿Cambia de signo, gravedad,
y aléjame hacia el cielo con su noche!

No es lugar la memoria para ocultar
recuerdos
sino sombras falaces:

Más lícita es la siesta
en donde viene a verte una imagen futura
de tu misma apariencia, te sonríe, te habla
con una voz muy dulce (tu propia voz escuchas)
(n° 28-29, pág. 15).

Al proyectarse el yo poético hacia el futuro, el propio presente se convierte en objeto de contemplación desde la memoria, en espacio para el canto elegíaco.

En otros casos la meditación nostálgica sobre el paso del tiempo se convierte en una recreación de un pasado no vivido, de una falsa recreación estética, y la voz del poeta se proyecta en el texto en ese ambiente recreado. Es el caso, por ejemplo, de "Paraíso clausurado", poema de Jenaro Talens publicado en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971) de *Fablas*:

Todo ante tí es silencio, a cuyo tacto
áspero acrece el tiempo su gemido.
El colibrí, que es aire, (un fogonazo
de oscuridad, la cálida estampida
de los sollozos) gime, porcelana
de los quinqués del siglo diecinueve.
La desnudez, qué triste maniobra
del corazón, susurro agonizante
entre heliotropos y ánades de niebla
que el sol no nutre ya (nº 16-17, pág. 8).

La reflexión sobre el hombre y su situación en el mundo, y la persistente sugestión de irrealidad que esta situación transmite⁶⁸ habían sido las características más destacables de los primeros libros de Talens: *En el umbral del hombre* (1964), *Los ámbitos* (1965) y sobre todo *Vispera de la destrucción*. Este último libro, junto a *Una perenne aurora* (1970), adelanta e incluso realiza algunos de los presupuestos estéticos que sustentan *Ritual para un artificio* (1971). Esa meditación sobre la situación del hombre en el mundo y la sugestión de irrealidad que

de ella se deriva, se transforman en *Ritual para un artificio*, que se iniciaba precisamente con "Paraíso clausurado", en una reflexión sobre la realidad del hecho poético, en una meditación profunda sobre las relaciones que el poema establece entre lenguaje y realidad⁶⁹. *Ritual para un artificio* es el proceso de una doble crisis sobre la incapacidad de captar la realidad, desarrollada en los dos libros anteriores de Talens: por un lado, la realidad es inaprehensible en su objetividad desde la contemplación del yo; por otro, el lenguaje, a través del cual la realidad se expresa y se ordena, convierte al mundo objetivo en una falsificación de sí mismo. En consecuencia, al poema sólo le queda un campo de actuación, puesto que la realidad y el yo le son negados por el lenguaje: la reflexión en el texto sobre los propios recursos utilizados por el lenguaje en la creación de esa otra realidad que es el poema. El poema, por lo tanto, se convierte en reflexión de sí mismo, en *metapoema*⁷⁰, y el lenguaje sólo encuentra un único tema: darse expresión a sí mismo. Es así, como *Ritual para un artificio*, iniciando la etapa de reflexión metapoética de la generación del 68 junto con *Els miralls* (1970) de Pere Gimferrer y *El sueño de Escipión* (1971) de Guillermo Carnero, se desarrolla a través del despliegue de una multiplicidad de lenguajes que estructuran el libro en continuos contrastes, que no tienen otro fin que poner de relieve ante el lector lo que de ficción y artificio hay

en la construcción del poema⁷¹. Así, "Paraíso clausurado", en una referencia directa a *Una perenne aurora*, niega, a través de un lenguaje que debe mucho al tono meditativo de la poesía de Brines, los presupuesto estéticos que aquel poemario había sustentado. Ahora, es el poema, simbolizado en ese "paraíso clausurado", el que crea su propia realidad, independiente del yo y del mundo exterior; es esa la causa que hace escribir al poeta: "Todo ante tí es silencio, a cuyo tacto / áspero acrece el tiempo su gemido". El poema es incapaz de expresar la realidad y, en consecuencia, la olvida, impone su silencio sobre ella. El texto se puebla, así, de sombras, "susurros", "niebla", "rumor", "murmullos", "sueños", "máscaras", "antifaces", etc., todo un léxico que crea una sensación inmediata de irrealidad, de ficción, de artificio absoluto, que transmite una sola convicción: la incapacidad del lenguaje para captar la realidad.

Al igual que Jenaro Talens, para Jaime Siles la poesía se plantea como un problema de relaciones entre la realidad y el lenguaje:

Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad⁷².

Poetizar se convierte, en consecuencia, en un proceso de purificación del lenguaje y de ascenso desde la palabra hacia el origen único del Ser, desde la realidad a la

Realidad, en una escritura que cada vez se hace más hermética en la búsqueda de la esencialidad. La poesía se convierte, así, en un acto de conocimiento de la realidad a través del lenguaje. A través de este acto de conocimiento, el lenguaje, por una parte, ilumina la realidad desde una perspectiva absolutamente novedosa; por otra, en su aspiración mística de captar en el poema la esencialidad del Ser, el lenguaje muestra su incapacidad para expresar lo inexpressable, su *cortedad en el decir*. Ahora bien, en su voluntad de captación de la esencialidad del Ser, el acto de poetizar se convierte en un proceso de depuración del lenguaje, un proceso de negación y eliminación de todo elemento considerado superfluo, una depuración del lenguaje que tiene su abismo en el silencio, en el espacio en blanco⁷³.

Esa tendencia hacia el silencio como destino último del poema ya había sido señalada por José Olivio Jiménez en *Canon* (1973)⁷⁴, la primera obra mayor de Jaime Siles, en que se incluye el poema "Palabras para Elsa", publicado en el nº 22-23 (septiembre-octubre de 1971) de *Fablas*, como segunda parte de un poema más extenso titulado "Daimon atopon"⁷⁵. En "Palabras para Elsa", la búsqueda de la esencialidad del Ser a través de la palabra poética aparece simbolizada en la recreación de la mujer amada más allá del olvido, más allá del silencio, como suspensión última del habla poética⁷⁶, del habla creadora. De esta manera, el poema se desarrolla

entre el "olvido" inicial y el "silencio" que cierra el texto, en una recuperación de la memoria del Ser esencial a través de un ir "descubriendo":

Arbol de olvido tú,
cuerpo incesante,
paloma suspendida sobre el vértigo.

Hay una sal azul tras de tus cejas,
un mar de abierto fuego en tus mejillas
y un tic-tac indecible que me lleva
hasta un profundo dios hecho de espuma.

Y es otear el aire,
arañar el misterio,
acuchillar la sombra.
Y te voy descubriendo,
metálica mujer, entre el espino:
un murmullo de sangre transparente
en el rostro perdido del silencio (nº 22-23,
pág. 16).

El lenguaje se convierte en un instrumento de recuperación de la realidad, del pasado, de la esencialidad del Ser, pero en su proceso de recuperación, la palabra poética no sólo recrea, sino que también crea, es decir, añade un conocimiento de la realidad anteriormente inédito, pero supone, a su vez, una falsificación de dicha realidad por causa del lenguaje.

Hacia 1970, Marcos Ricardo Barnatán inicia, en la composición de su libro *Arcana Mayor* (1973), un proceso de depuración del lenguaje anterior, en busca del origen de la palabra poética⁷⁷, origen donde el lenguaje poético coincide con el lenguaje mágico en su exorcización de la realidad. A esta etapa pertenecen los poemas "Weep not for me" y "Brahma" incluidos en el nº 18-19 (mayo-junio

de 1971) de *Fablas*, con ligeras variantes con respecto a la versión de *Arcana Mayor*. En "Weep not for me", la anécdota poética se ha reducido al mínimo en una expresión translaticia de la realidad, por la que, a través de la continua comparación y metaforización, la palabra acaba trascendiendo su propia significación e iluminando zonas novedosas y ocultas de esa misma realidad, adquiriendo, así, un carácter esotérico⁷⁸:

Tu cabeza o el aire o el huracán
de espumas, blanco yelmo,
anhelado el hijo de David,
tu cabeza como una divinidad oscura.
Como pálidas lágrimas de fiebre,
como aquel correo de Kaloni,
como los blanquísimos y gélidos yelmos,
como las terribles plumas (nº 18-19, pág. 9)⁷⁹.

El poema refleja en su construcción analógica, subrayada por las disyunciones, los adverbios comparativos, las estructuras sintácticas paralelas, etc., una visión panteísta de la realidad, por la que todas las partes distintas de ésta serán igualadas en el poema, que de esta manera se convierte en una parte de la expresión de la realidad única. "Brahma", por su parte, expresa en un lenguaje altamente metafórico la depuración de la palabra poética iniciada en 1970 por Barnatán y su unión con la mística religiosa en su origen esotérico:

La llave está
junto a la horca
dónde el cuerpo
se contrae
y se deforma
y cruje el cuello

y las luces rugen
y eyaculan (pág. 9).

En estos poemas, la palabra viaja hacia el origen del lenguaje poético, que es el origen de la realidad y del ser, el origen único de todo cuanto existe, y es esa unidad total de la realidad lo que los versos pretenden expresar.

Por otra parte, la concesión del premio Adonáis en 1971 al malagueño José Infante por su libro *Elegía y no* motivó la entrevista que, con el título "Nacer es morir un poco", publicó Gonzalo Vázquez-Dodero en el n° 22-23 (septiembre-octubre de 1971) de *Fablas*.

Otros poetas jóvenes colaboran en las páginas de *Fablas* e ilustran la diversidad de tendencias poéticas a lo largo de los años setenta. José Luis Giménez Frontín, que publica en la revista canaria "Como en el juego de los mil espejos" (n° 3), "La visitación" (n° 8-9) y "Ultima visitación" (n° 28-29), desarrolla una línea poética a mitad de camino entre la poesía como meditación⁸⁰ y la expresión *novísima*. José Kozar, con "Poema de muerto de mi padre" (n° 52-61), y José Batlló, con "Paisaje ruso" (n° 6-7), ilustran una poesía de tono meditativo y cierto tinte social. Rafael Ballestros, con "A propósito de una carta del 1 del 8 del 68" (n° 2), y Arturo del Villar, con "Puesto que la caza de brujas..." (n° 6-7), muestran un tipo de poesía que comparte la sensibilidad *camp* que Castellet había definido en *Nueve novísimos*⁸¹. Alberto Porlan, Javier Coy, Manuel Vilanova,

Angel Capellán, etc. serán otros jóvenes poetas que colaboren en *Fablas*.

En definitiva, puede decirse que, dentro de la generación poética más joven, *Fablas* trata de atender a todas las tendencias y manifestaciones poéticas que marcan la diversidad de opciones en los primeros años setenta. La aparición en 1970 de la antología *Nueve novísimos* supuso para la revista canaria la consagración de una de las tendencias poéticas posibles y el inicio de un progresivo empobrecimiento del panorama español, al irse plegando las diversas opciones literarias a esta que había sido señalada como principal. "Ceremonia de la confusión", "ambiente papanata y mimético", "oleada de confusionismo", etc. serán expresiones que recorran las páginas de *Fablas* a partir de la aparición de la citada antología. Como respuesta a esa anulación de opciones poéticas en favor tan sólo de una de ellas, *Fablas* intentará mostrar en sus páginas aquellas corrientes poéticas que "van por libre", que resultan marginales con respecto a esa tendencia central de la poesía joven a comienzos de los años setenta, pero sin olvidar las diversas manifestaciones de esta tendencia. Es así como la publicación presta una especial atención a la poesía visual, concreta o experimental, como uno de los modos de manifestación vanguardista más avanzados y como enlace directo con la preocupación, que la revista expresaba

paralelamente, por el movimiento más decididamente vanguardista de la posguerra: el *Postismo*.

Por otra parte, y con un sentido diferente, *Fablas* se ocupará en sus páginas de aquellas tendencias poéticas que no se declaran tan decididamente experimentales y rupturistas con respecto a la obra de otros poetas de generaciones anteriores. Así, por ejemplo, Jorge Rodríguez Padrón se ocupa del equipo editor de la revista leonesa *Claraboya*, señalando la continuidad en sus poemas, bajo una renovación formal radical, de temas y modos expresivos de las tendencias sociales más avanzadas. Es constante en *Fablas*, por otro lado, la preocupación por una línea poética en la joven generación que enlaza con la poesía meditativa y temporalista de Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma; las colaboraciones de Juan Luis Panero, Alfonso López Gradolí, Emilio Miró o Alejandro Amusco, entre otros, son significativas en este sentido. Esta preponderancia de una tendencia meditativo-experiencial, no obsta para que otras opciones más rupturistas, como la representada por la poesía de José Miguel Ullán, o con una voluntad más intrascendente, como la poesía vinculada a la sensibilidad *camp*, tengan cabida en las páginas de la revista. De posiciones derivadas de la estética *novísima*, surge una tendencia, que también halla representación en *Fablas*, que replantea la problemática de la relación entre realidad y lenguaje desde dos posiciones novedosas:

una que derivará hacia la reflexión metapoética; otra que se manifestará en la *retórica del silencio*.

Así pues, *Fablas* trata de otorgar al lector, y en un alto porcentaje lo consigue, un panorama lo más completo posible de la poesía española en los años setenta. Quizá pueda observarse una muy escasa atención a los poetas incluidos en la antología *Nueve novísimos*, puesto que en las páginas de la revista insular sólo publica poemas, de entre los seleccionados por Castellet, Pere Gimferrer. Pero ya he señalado la negativa consideración que *Fablas* tiene de la antología *Nueve novísimos*, consideración que comprende no a los poetas en ella incluidos, sino al carácter *negador de posibilidades* que la antología tuvo para los redactores canarios.

La poesía canaria

Es evidente que una revista insular como *Fablas* tenga una especial consideración en sus páginas hacia los autores canarios, de los que se incluirán diversos poemas en la publicación. Por otra parte, *Fablas* dedicará una de sus secciones a mantener informado al público lector sobre las novedades que en materia de "Bibliografía canaria", que así se llamará la sección, se fueran publicando.

Que *Fablas* no tenía una voluntad rupturista con la poesía canaria anterior, sino que trataba de enlazar con la moderna tradición poética insular, lo demuestran, entre otros hechos, varias de las colaboraciones que tienen lugar en el primer número de la revista. Como ya comenté, la revista se iniciaba con la publicación de un relato de Alonso Quesada, poeta contemporáneo de la segunda generación modernista, cuya obra había de sustentar la renovación de la moderna poesía canaria. La influencia de la poesía de Alonso Quesada perviviría a lo largo de la poesía insular desde los años veinte hasta las creaciones de los autores más jóvenes que se incluyen en *Fablas*⁸². La colección *Tagoro*, que dirigía Lázaro Santana, había publicado en 1965 un volumen, con el título de *Poesía*, en el que se recogía la obra lírica de Quesada con motivo del cuadragésimo aniversario de su muerte⁸³. No era extraño, por lo tanto, que *Fablas* rindiera un pequeño homenaje al maestro de la poesía canaria contemporánea con motivo del cuadragésimo cuarto aniversario de su desaparición.

Fundador en febrero de 1932, junto a Eduardo Westerdahl, de *Gaceta de arte*, Pedro García Cabrera y el grupo de escritores y artistas que se reúnen en torno a la revista tinerfeña entre 1932 y junio de 1936 suponen el enlace más importante de la poesía canaria con el movimiento surrealista francés⁸⁴. Por esos mismos años, empieza a escribir Pedro Perdomo, cuya poesía se vincula

también con el experimentalismo vanguardista. A Pedro Perdomo, fallecido en 1977, y al pintor Félix Juan Bordes dedicará *Fablas* de modo monográfico su nº 73 (mayo de 1978). Las figuras de García Cabrera y de Perdomo dentro de la publicación insular representaban la voluntad de *Fablas* de enlazar directamente con la poesía canaria del período del auge de las vanguardias históricas. Si, por un lado, Alonso Quesada señala el inicio de una tradición lírica moderna con la que la revista quiere vincularse, García Cabrera y Perdomo suponen el primer desarrollo pleno de esa poesía moderna.

La poesía de García Cabrera, de quien se publica "El alba urge", en el nº 1 (diciembre de 1969), y "El tiempo de la mar", en el nº 4-5 (marzo-abril de 1971), muestra un importante enraizamiento en el paisaje canario, en su recreación mítica, una visión poética de dicho paisaje que sobrepasa la mera formulación temática para afectar a modos de escritura bien determinados, en la búsqueda de un verso canario, un modo de decir insular, enraizado en la tradición isleña. En "El alba urge", el mar es el motivo paisajístico que, en su desarrollo simbólico, pone en contacto al poeta con un interlocutor referido en el mismo poema:

Desde la mar te hablo.
No de una mar de mitos
sino desnuda,
sin gaviotas,
cruceros de turismo
o marmita de soledad (nº 1, pág. 21).

Por edad, en este grupo de poetas puede incluirse a Chona Madera, que, aunque nacida en 1901, no empieza a desarrollar su labor lírica sino en los primeros años cuarenta. Heredera directa de Alonso de Quesada, la poesía de Chona Madera, de la que en el nº 4-5 (marzo-abril de 1970) se publican dos muestras ("Tan sólo, eso..." y "La casa dejada"), revela una continua nostalgia por el tiempo pasado en un tono cotidiano, próximo al realismo, recibido de un importante ramal del poeta canario.

Ya he comentado el enlace poético que *Fablas* establece con el movimiento postista y la atención que la revista insular presta a Félix Casanova de Ayala en su último número publicado. Algo más jóvenes que Casanova de Ayala, los poetas que componen en 1947 la *Antología cercada*, primera generación plenamente de posguerra, dan un paso decidido en el establecimiento de una estética realista, donde los temas humanos y sociales tienen plena cabida. Sin embargo, pese a su estética fundamentalmente realista, al menos dos líneas poéticas se pueden distinguir en aquella antología: por un lado, una línea de compromiso revolucionario, volcado más hacia el mensaje que a su materialización formal, en la que se incluyen Agustín y José M^a. Millares Sall; por otro, una línea dedicada a los contenidos universales y cultos de la palabra poética, en la que se insertan Pedro Lezcano, Ventura Doreste y Angel Johan⁸⁵.

Sobre tres registros poéticos distintos, uno realista, otro surrealista y un último registro intimista, se sustenta la poesía de Agustín Millares Sall⁸⁶. Si el registro realista, con sus materializaciones en una poesía de tema humano y compromiso social, es el que más fuerza toma en la *Antología cercada*, lo cierto es que, en los años siguientes, los otros dos registros se van abriendo camino en sus poemas. La poesía de corte surrealista tendente a sutilizar el mensaje y a privilegiar la escritura, que siempre había venido practicando, va cobrando una importancia cada vez mayor en su obra hasta revelarse en toda su dimensión en su producción de los años setenta. Dentro de esta vena de escritura surrealista puede incluirse el poema "Un día llegamos", publicado en el n° 2 (enero de 1970) de *Fablas*:

Me columpio
en el último
día del año
de mil novecientos sesenta y nueve.
No se ve claro
aún
el porvenir del mundo
y, en el día,
aún hay restos de naufragios,
de rosas en los muros,
y letreros que sangran por dar frutos
tempranos (n° 2, pág. 26).

Pedro Lezcano, por su parte, con una poesía a mitad de camino entre el compromiso social y el tono reflexivo, representa la otra tendencia fundamental de la *Antología cercada*, entre los poetas que publican en *Fablas*. Sus

"Seguidillas de domingo provinciano", publicadas en el nº 3 (febrero de 1970), tienen un tono marcadamente popular; en "Parábola del mercado", publicado en el nº 6-7 (mayo-junio de 1970), hace presencia su voz más social en un tono decididamente narrativo; "El padre", aparecido en el nº 26-27 (enero-febrero de 1972), ejemplifica su poesía meditativa de tono reflexivo.

En 1949, los hermanos Agustín y José M^a. Millares Sall empiezan a publicar en la imprenta de Pedro Lezcano en Las Palmas de Gran Canaria, sus *Planas de poesía*, cuya vida se extenderá en dieciocho números hasta los primeros años cincuenta⁸⁷. Si la revista *Mensaje*, dirigida en Tenerife por Pedro Pinto de la Rosa, había servido entre 1945 y 1947 como núcleo de reunión de los poetas canarios de la primera posguerra y como primer germen de la poética que se establecería en la *Antología cercada*, *Planas de poesía* supondrá el desarrollo y evolución de aquella estética de marcado tono realista. En sus páginas, aunque no siempre con sus postulados estéticos, coincidirán los poetas de la primera generación de posguerra canaria: Pedro Lezcano, Pino Ojeda, Rafael Arozarena, Ventura Doreste, Manuel González Sosa, Domingo Velázquez, Luis Fera, etc. Varios de estos poetas colaborarán en los años setenta en *Fablas*. Domingo Velázquez, director de la colección de poesía *Hoy por hoy*, a caballo entre la década de los años sesenta y los setenta, era uno de los redactores de *Fablas* y asiduo

colaborador poético en sus páginas. Su poesía, próxima al narrativismo medievo secular aunque teñida con tonos tremendistas en algunos casos, había evolucionado a comienzos de los años setenta hacia una recuperación de imágenes atrevidas en configuraciones próximas, muchas veces, al irracionalismo. "Muchacha sola", aparecido en el n° 6-7 (mayo-junio de 1970) de *Fablas*, refleja la influencia que la poesía de autores más jóvenes ha dejado en su obra:

Muchacha casi sola,
cabalgando
en este potro estático del bar.
El vivo grito de tu minifalda
saja los ojos a los bebedores,
y el perro de la sombra
te lame los zapatos
mientras viajas colgada
de la espiral de humo
que vuela, arriba,
en el extremo
de tu afilada mano (nº 6-7, pág. 25).

"Camino solitario" (nº 1), "Whisky a gogó (nº 18-19) y "La decisión de Antoniona" (nº 28-29), son títulos de otros poemas de Velázquez incluidos en *Fablas*.

Manuel González Sosa, director entre 1958 y 1960 de *San Borondón. Pliegos graciosos de poesía*, donde se dieron a conocer algunos de los poetas canarios que alcanzarían cierta resonancia en los primeros años sesenta, desarrolla una poesía de tono humanista, dentro de las líneas de pensamiento y de profundidad que establecieron poetas como Miguel de Unamuno o César Vallejo, y próximo a la poesía de los *Campos de Castilla*

machadianos. Precisamente a Antonio Machado está dedicado uno de los poemas incluidos en el n° 8-9 (julio-agosto de 1970) de *Fablas*, titulado "Ultimo rostro de Antonio Machado". Su poesía alcanza tonos de profunda reflexión en "Letanía de la esperanza" (n° 8-9) y se aproxima a la poesía social con tonos irónicos en "Economía política" (n° 14). En el n° 20 (julio de 1971) se publicará su poema "Ausencia del zahorí" y en el n° 66 (noviembre-diciembre de 1975) "Tres poemas peruanos".

Pino Ojeda, que había dirigido la revista de poesía *Alisio* entre 1952 y 1956, desarrolla una poesía intimista y de un canto pasional a la vida, en la que no son extraños, en algunos casos los tonos reflexivos, como muestra el poema incluido en el n° 21 (agosto de 1971) de *Fablas*. Rafael Arozarena, por su parte, no desarrollará una voz poética verdaderamente personal hasta la publicación en 1959 de su libro *Altos crecen los cardos*. Desde entonces, su poesía ha ido desarrollando paulatinamente una estética enraizada en el paisaje canario, que le sirve como referente simbólico en la creación de una poesía que establece en la *insularidad* no sólo su paisaje, sino su visión del hombre. Esta particular estética poética halla su perfecto reflejo en poemas como "Hallazgo de una estatua sumergida en el Mediterráneo" (n° 20), "Varios dioses varados" (n° 28-29), o "Evasión primera", publicado en el n° 40 (marzo de

1973), donde palpita un tono humano próximo a la poesía social:

No era un hombre el carcelero.
El carcelero tenía
para él un pan entero.
No era un hombre el carcelero.
Era eso: carcelero (nº 40, pág. 6).

Un grupo de poetas, más jóvenes que éstos, empieza a publicar en los últimos años cincuenta y primeros sesenta, operando un cambio en la poesía canaria tal como la habían entendido los autores de la *Antología cercada* y aproximando sus creaciones a las que algunos años más tarde empezarían a dar a la luz los poetas de la generación de 1965; estos poetas son: Manuel Padorno, Arturo Maccanti, Luis Ferial, Fernando García Ramos, etc. Los temas más decididamente sociales y los tonos más marcadamente tremendistas de los poetas anteriores van desapareciendo en estos autores, que desarrollan paulatinamente una temática centrada en el mundo insular y en la investigación personal de los sentimientos de soledad y aislamiento. Por otra parte, estos poetas comienzan a señalar decididamente una distancia de la estética del compromiso político y de la valoración de la poesía como mensaje, para aproximarse a posiciones en las que la reflexión formal y la palabra poética centran la atención del texto poético. De este grupo de poetas, Fernando García Ramos, con una poesía que desde los tonos intimistas evoluciona paulatinamente hacia la temática

social, da una muestra en su poema "Poesía furtiva", publicado en el nº 28-29 (marzo-abril de 1972).

Los poetas de la generación de 1965 habrían de enlazar con sus inmediatos predecesores en una evolución de sus presupuestos estéticos distante de la ruptura radical. Si las preocupaciones formales se acentúan en estos jóvenes poetas, lo cierto es que sus modos expresivos se derivan directamente de sus predecesores. Que la joven generación de poetas entroncaba directamente con la tradición de la poesía moderna canaria ya lo señalaba José Domingo en su artículo "Voces viejas y nuevas en la poesía canaria. (Pedro García Cabrera y Justo Jorge Padrón)", publicado en el nº 20 (julio de 1971) de *Fablas*:

Voces viejas alternan con las nuevas en armonía que no excluye la diversidad de tendencias, y expresan de continuo el afán lírico de las islas, su sazonado quehacer poético (nº 20, pág. 25).

Lo cierto es que la presencia de la obra de Alonso Quesada en la escritura de las generaciones de posguerra marcaba ya un *continuum* formal y estilístico en los autores canarios. La reafirmación de la figura de Quesada como baluarte de la poesía moderna, por Lázaro Santana y los poetas de la generación del 65 en la colección *Tagoro*, en *Fablas* y en la antología *Poesía Canaria 1939-1969*, y la ausencia de Tomás Morales en estos proyectos de jóvenes poetas canarios corrobora el deseo, en estos autores, de separar la estética del compromiso de una

estética de la reflexión formal, hacia la que muestran sus preferencias⁸⁸.

Pero Ventura Doreste adelantaría, en su "Prólogo" a la antología *Poesía Canaria Última*, un rasgo definitorio de la comunidad estilística compartida por los poetas canarios: el narrativismo⁸⁹. El gusto por una poesía narrativa en la que el verso depende del carácter total de la composición, aunaba a los poetas canarios más jóvenes con muchos de sus predecesores. La atracción por la poesía de Cernuda, o por la de Kavafis y Quasimodo, se unía de esta manera a la que sentían por poetas como Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma en el desarrollo de un estilo común. Sin embargo, el narrativismo de la poesía canaria adquiriría un tono distinto en los poetas más jóvenes. La utilización continua de la memoria en la construcción del poema permitía que en el desarrollo del texto se superpusieran distintos planos temporales, que confluían en la fragmentación de la linealidad narrativa. La anécdota, de esta manera, se diluía en el texto y, más que aparecer de un modo unitario y definido, se insinuaba en un juego de mostración/ocultación lírica, haciendo de la ambigüedad su terreno.

Este estilo común que, con diversos matices, se fundaba en el narrativismo, hacía que las discusiones, que entonces acontecían en la Península, sobre el sentido mayoritario o minoritario de la poesía, aparecieran como hueras. El camino establecido por los poetas canarios

había de discurrir evitando los dos extremos, poesía comprometida y poesía pura, en que habían caído las hornadas de poetas de posguerra. Lázaro Santana señalaba claramente este camino intermedio, la negación de los dos extremos poéticos anteriores, en el nº 1 de *Fablas* en el poema "La misma canción":

Ser suceso y su crónica
o la rosa execrable
qué más da: azar puro
la vida, el arte.

Escribir para todos,
o escribir para nadie:
mismo perro. Distintos
son los collares (nº 1, pág. 20).

El mismo Santana confesaría, en un enlace con posiciones estéticas heredadas de Cernuda, Kavafis, Pavese, Brines o Gil de Biedma, que su poesía nacía directamente de la experiencia:

Cuando escribo, el primer pretexto es una experiencia, tangible o no. El segundo, un ritmo. Lo demás es muy simple: sólo es menester traducir eso de forma que los analfabetos puedan leerlo⁹⁰.

"Lo demás" era la palabra poética, la palabra recreando esa experiencia primera y ese ritmo segundo en un entramado textual que llamamos poema. Sobre el hecho poético reflexionaría el poeta en sus "Notas para una poética", publicadas en el nº 10 (septiembre de 1970) de *Fablas*; allí el poema se define como "suma / de emociones o hechos / transcurridos" (pág. 6) Pero la palabra poética no es mera transmisora de "emociones o hechos",

sino que tiene un valor propio, un valor que transforma esas emociones y hechos en elementos poéticos. El poeta, en consecuencia, desconfía, en una posición estética moderna, de la palabra poética como medio de comunicación:

Palabra en la que nunca
creí
cegado
por resplandor oficio
de tinieblas
ahora
estás entre mis manos
dura
compacta
disponible

piedra o hueso
de días sucesivos (nº 10, pág. 7).

Desconfianza en la palabra poética, en el lenguaje como medio de transmisión y, paralelamente, concepción del poema como un modo de conocimiento de la realidad a través del lenguaje. Lázaro Santana revela semejantes inquietudes que sus compañeros peninsulares de generación por los mismos años. Ante esa desconfianza en la palabra, en el lenguaje poético, una sola salida se vislumbra para el poeta: el silencio.

Pienso que un poema no debiera estar, sino ser (...) porque un poema es algo perfectamente inútil. A pesar de ello escribo. ¿Contradicción? Evidente. Si el silencio es patrimonio de los dioses, únicas criaturas perfectas, puedes formularte idéntica pregunta que Chejov: ¿qué puede uno hacer? Y contestar, como el mismo Chejov: "En verdad, honradamente, no lo sé"⁹¹.

En torno a los primeros años setenta, una parte importante de los poetas canarios más jóvenes adquieren un conciencia de que han culminado un ciclo poético que, como en el caso de Lázaro Santana, sólo aboca al silencio. Ante ese silencio se replantean el camino recorrido para volver críticamente sobre lo hecho y hallar un nuevo principio tras el diálogo concurrente con otras voces⁹². Es en ese momento cuando Lázaro Santana se replantea su camino poético y retomando el tono narrativo de su poesía, que nunca había abandonado, comienza a construir, a partir de 1973, una verdadera épica de la insularidad canaria, una crónica poética de la Historia de las islas, que halla su materialización en *Destino* (1981), pero que encuentra sus primeras manifestaciones en el poema "Destinos. (Siglo XVI)", publicado en el nº 72 (febrero de 1978) de *Fablas*. La historia íntima del personaje poético se une a la Historia de las Islas Canarias, ambas son reflejo de la otra, en una conciencia determinista por la que hombre y tierra tienen un único destino:

Después la vida vuelve a su fulgor
cansado -de lectura para mí,
de inacción para mis paisanos.
Desalentados
bueyes halan la muerte.

Una ciudad, la mía, de destino;
una vida, la mía, sin destino.
Un espectro, mi pueblo, sobrevive (nº 72, pág. 5).

Si Lázaro Santana se replanteaba su camino poético en la elaboración de una épica insular, Eugenio Padorno se establecía ya en 1969 una revisión de su obra anterior, desde semejantes presupuestos de búsqueda de una poética insular:

Siempre recomenzada es el título del libro que me ha ocupado desde 1969 hasta 1972, y que se mantiene absolutamente inédito; en él se ensaya la búsqueda del ser histórico a través del concepto de la insularidad, apuntada desde mi primera entrega, Para decir en abril⁹³.

"Palabras para la arqueología", publicado en el n° 2 (enero de 1970) de *Fablas*, desarrollaba este concepto de insularidad en una contemplación trascendida del paisaje. El lenguaje de Padorno, altamente concentrado y muchas veces hermético, desarrolla la anécdota poética fragmentada a través de imágenes parciales. La memoria histórico-mítica y personal aúna en el texto retazos provenientes de distintos momentos en el tiempo, y el poema, de esta manera, se complica en una serie de vericuetos que recrean el recuerdo:

En los hornos del mar (tienes ojos de
hebrero)
las movedizas copas reverberan al fondo
en el camino de las gravas
las gaviotas descienden sobre monstruos
dormidos
montan los areneros las cabinas jergan
bebidas refrescantes
dioses perros bañistas (n° 2, pág.
25).

Si para Lázaro Santana la *insularidad* poética se establecía en una historia común compartida entre el poeta y las islas, para Padorno el concepto de insularidad se funda en un particular uso del lenguaje por parte de los poetas canarios:

La poesía canaria se parece a sí misma; su lenguaje la ha apartado en tensión diferencial de las poesías peninsulares españolas y la ha acercado a las del Nuevo Mundo⁹⁴.

En consecuencia, la poesía de Padorno se volverá hacia una reflexión sobre el lenguaje, puesto que en su diferente materialización se fundamenta su concepto de insularidad, sobre el mismo acto poético de la escritura, en una reflexión metapoética, que se materializa en *Comedia* (1977), que el propio poeta anunciaba ya en sus "Notas para una poética" de 1973:

Como antes, sigo pensando que la poesía es lenguaje, si bien atiendo a otras plurivalencias. Por la conciencia de que hacemos poesía con los recursos de la poesía, el poema desvela la fricción entre el logocentrismo de una expresión heredada y zonas inéditas del pensamiento ante el texto que propugnan una nueva iconografía alfabética de la escritura poética. La transgresión más honda es la que muestra el revés del proceso creador, las costuras y remiendos del poema, las fallas artesanales por presión de estructuras violentas: hechos que aún nos hacen mantener un planteamiento moral de la realidad⁹⁵.

Un sentido distinto cobra el tono narrativo de la poesía de Justo Jorge Padrón que, despreocupado de la elaboración de una estética insular, desarrolla su poesía primera como un enlace directo con la tendencia

meditativo-reflexiva que habían desarrollado Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma. A veces, no puede ocultar el eco de estos poetas en sus versos, y, así, en el poema "Prisionero sin límites", publicado en el n° 14 (enero de 1971), perteneciente a *Los oscuros fuegos*, libro con el que obtuvo un accésit al premio Adonáis de 1970, resuena la voz confesional de la poesía de la experiencia de Gil de Biedma:

¿Dónde estarás ahora, ciudadana del mundo?
¿Qué íntimas paredes,
qué labios sentirán la claridad
que juntos compartimos?
Donde quiera que estés
mi recuerdo te sigue,
mi esperanza en mañana
por haber creído en este hombre
enloquecido y triste,
por unos pocos,
irremediables sueños (n° 14, pág. 7).

Como una "recuperación por el recuerdo del tiempo perdido" define José Domingo, en el n° 20 de *Fablas*, la poesía de Padrón en *Los oscuros fuegos*. En efecto, es la memoria íntima la que, a través del lenguaje, exorciza el recuerdo y lo convierte en estos poemas en materia lírica, mediante el desdoblamiento de la voz poética en un personaje que viaja a través del tiempo y reconstruye el pasado. En esa recuperación que trae el recuerdo a través de la recreación del pasado⁹⁶, cifra Padrón la búsqueda del conocimiento que caracterizará su poesía en este primer libro. La sensación de sinceridad y el alejamiento del mero ejercicio poético, gracias a una

desnudez retórica, harán que sus poemas discurran en un plano de confesionalismo intimista, en el que aparentemente ningún relieve distancia la experiencia vivida de la narración poética que acontece, como sucede en "La ola ardiente te arrastra", publicado en el nº 20 (julio de 1971) de *Fablas*:

Llegas perdido a casa con el amargo hedor
de la derrota, pero el corazón
en su rompiente rebeldía,
jura que aún no has perdido.
La ola ardiente te arrastra
por la pequeña galería umbrosa (nº 20, pág.
16).

El tono narrativo sirve, en el caso de la poesía de Justo Jorge Padrón, para narrar una historia íntima y cordial a través de la memoria recreada en el poema. La voluntad de adquirir un conocimiento nuevo de la realidad a través de la palabra poética le llevará en *Mar de la Noche* a abandonar su estilo narrativo y acercarse a una expresión rica en imaginaria surrealista.

También como un modo de conocimiento entiende la poesía Angel Sánchez, asiduo colaborador de *Fablas* y redactor de la misma en su última entrega, e incluido por José Batlló, como Lázaro Santana y Eugenio Padorno, en la antología *Poetas españoles poscontemporáneos* en 1973:

-escribo por descomposición de los sentidos (idea de Rimbaud) hacia el CONOCIMIENTO, sabiendo que al reducir a la poesía a sus propios límites, según técnica jibara, ayudo a su destrucción⁹⁷.

En su proceso de conocimiento a través de la descomposición de la palabra poética, la poesía de Angel Sánchez evoluciona desde un narrativismo, en el que no son extraños los giros de la lengua coloquial (referencias a un espacio compartido con el interlocutor, llamadas a un interlocutor incluido en el poema, referentes deícticos, giros coloquiales, etc.), fuertemente irónico (él preferiría la palabra "cínico") que descubre áreas importantes de crítica social, hasta una poesía enraizada en el experimentalismo de carácter más vanguardista. Muestra de su primer modo de escritura poética puede verse en "Un hombre a veces" (nº 10), "Soldadito de plomo: los niños mueren" (nº 16-17), o en el poema "Es libre usted de pasearse" (nº 10), al que pertenecen los siguientes versos:

Pero eso sí
por el bien de los usuarios el
reglamento recomienda dejar
en el camino guijarros blancos para
asegurarse un feliz y próspero regreso
(es muy probable que resbale usted
y se ahogue)
ya sabe
como en el cuento de pulgarcito (nº 10, pág.
8).

Su poesía de corte más experimental alcanza una representación cimera, como poesía visual, en los "Letremas" publicados en el nº 48 (noviembre de 1972) de *Fablas*, en los que el texto se constituye a partir de la conuinación de diversos moldes de letras. Frases rotas compuestas en diferenetes tipos de imprenta, imágenes,

disposición no convencional de las palabras en el espacio poético, etc. confluyen en una escritura que busca la comunicación instantánea, la confluencia de significante y significado en un mismo plano de realización y transmisión que niegue el discurrir temporal del lenguaje⁹⁸.

El tono narrativo se une a un lenguaje deliberadamente coloquial en la poesía de Juan Jiménez para narrar, habitualmente desde la reconstrucción de la memoria, una historia íntima en la que no son, en cambio, extraños elementos y personajes externos asumidos desde la propia intimidad del poeta. Incluido en la antología *Poesía Canaria Última*, publica en 1966 *La canción necesaria de María C.* y en 1968 *Y no es por el peso del Sol por lo que cae*, y de su libro *Itinerario en contra* (1980) escrito entre 1961 y 1975 se dan diversas muestras en varios números de *Fablas*. Hombre y tierra aparecen vinculados en la poesía de Juan Jiménez y, en consecuencia, no es extraño que en la historia personal e íntima del personaje poético tenga un papel fundamental aquella parte de historia compartida con su pueblo. Como ha escrito Mariano Pérez, "J.J. (Juan Jiménez) en su profundo intimismo, involucra todo y a todos los que comportan su existencia"⁹⁹, y, así, no es extraño que en su poema "Barreras", publicado en el nº 8-9 (julio-agosto de 1970), el "ciego Eliseo" pase a formar parte del recuerdo íntimo recreado en el texto:

Abreviando, las palabras en torso

solamente
este ciego Eliseo
está toca que toca el acordeón
después de beber
mojándose la barba de niño que tiene
insostenible (nº 8-9, pág. 16).

En "Vital para comprender lo demás" (nº 8-9) es la memoria, atrayendo imágenes y retazos del pasado a través del lenguaje en el poema, la que recrea un recuerdo íntimo, de una experiencia amorosa, narrada desde múltiples perspectivas, atendiendo no sólo a la historia íntima, sino a todo su entorno, en un intento de recrear toda la época vivida:

Te recuerdo hastío espesorado.
Crepúsculo de sangre
te pignoro.
Isabel te llamabas. Pongo tu nombre
diez años después en el mismo poema
para que nadie confunda esta experiencia
nuestra
si me voy yo a otro lugar
y no volviera
aquí,
caso de irme (nº 8-9, pág. 15).

El concepto de insularidad adquiere, de esta manera, en Juan Jiménez un sentido de historia íntima compartida con su pueblo, con su tierra, un sentido, si vale la paradoja, de épica íntima en la que historia personal e Historia coinciden. Jiménez volverá a colaborar en el nº 28-29 (marzo-abril de 1972), con "El sol hormigueando en la mañana", y en el nº 75 (septiembre-diciembre de 1979).

José Luis Pernas es otro de los poetas jóvenes que son asiduos colaboradores de *Fablas*. Incluido en la antología *Poesía Canaria Última* y, en 1967, en la *Antología de la joven poesía española*, de Enrique Martín Pardo, su poesía discurre, como la de una parte importante de los jóvenes autores canarios, en torno a un tono narrativo que se apoya en el paisaje canario como mundo referencial simbólico. La anécdota narrada en sus poemas diluye sus contornos, gracias a la yuxtaposición de planos temporales y espaciales, y borrando una parte de su carácter trivial, adquiere una significación simbólica, no exenta de un significado trascendente. Así, en "Hace muchos días", el paisaje canario es recreado a través del recuerdo en la distancia, pero en su recuperación en el poema se abstrae y trasciende a un plano de significación distinta:

Cuánta fe sobre el mar, cuánto amorío,
cuánta resignación, cuánta innjusticia.

El turista nacional o extranjero
los ha mirado como
algo muy típico y extraño,
mientras las niñas y mujeres
de todo el vecindario
acarrean el agua hasta la casa
y preparan las luces de carburo
para cuando la noche llegue.
Agua y luz, pensarán,
lujos que el vecindario se permite.

Hace ya muchos días que no he oído el mar,
pero hoy casi lo siento latir dentro
como si fuera un corazón,
enorme y único,
que es a la vez mío y de ellos (nº 4-5, pág.
26).

"Gran ciudad" (nº 8-9), "Ruidos" (nº 20), "Ultima batalla" (nº 22-23) y "A un niño muerto para que vuelva al mundo" (nº 26-27), son otros poemas de José Luis Pernas que se publican en *Fablas*.

Otros poetas jóvenes colaboran en *Fablas* con sus textos. Baltasar Espinosa, por ejemplo, incluido en *Poesía Canaria Ultima* y recogido por Martín Pardo en su *Antología de la nueva poesía española*, publica en el primer número de la revista insular los poemas "Tú mismo" y "Su voz". Juan Carlos Molero será otro de los asiduos colaboradores poéticos de *Fablas* con "Presencia de la luz" (nº 16-17) o "Deja que el viento te traspase el cuerpo" (nº 26-27). Un jovencísimo Félix Francisco Casanova, hijo, fallecido a los diecinueve años, del poeta Félix Casanova de Ayala, publica en el nº 24 (noviembre de 1971), con quince años, su poema "vientos salvajes". Por fin, el nº 74 (marzo de 1979) de *Fablas* emprendía un repaso de modo monográfico de lo que suponía la cultura canaria del momento, atendiendo no sólo a las manifestaciones literarias, sino también a las formas de expresión plástica.

En definitiva, puede decirse que la poesía canaria más joven que se publica en *Fablas* investiga a través de sus poemas la búsqueda de una voz insular característica. Unos poetas encontrarán esta voz en la coincidencia de su historia íntima y personal con la Historia de su pueblo y encontrarán ecos de su vida personal en personajes

históricos, en épocas, o en otros escritores. En este sentido, la figura señera de Alonso Quesada presidirá la creación de la mayor parte de los jóvenes autores en una preocupación por la reflexión formal del poema. Otros poetas verán en el especial tratamiento del lenguaje que llevan a cabo en sus creaciones lo determinante de esa voz insular común, y se volcarán en sus poemas al análisis de los resortes de ese tratamiento característico del lenguaje.

Por otro lado, tal como apuntara Ventura Doreste en el prólogo a la *Poesía Canaria Última*, el tono narrativo es lo característico del decir poético en los jóvenes creadores canarios. Un tono narrativo que, si bien los vincula con los poetas precedentes, adelanta algunos rasgos que los distancian de ellos. La coincidencia con la obra de Luis Cernuda en cuanto a su reflexión ética y su confesionalismo personal o la atracción por el *sustrato mítico* que revelan las obras de Konstantino Kavafis o Salvatore Quasimodo, se unen a la admiración por la obra de Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma. En cambio, frente a sus predecesores, los jóvenes poetas canarios de la "generación de 1965" comienzan a adelgazar la anécdota en el texto, fragmentando la linealidad narrativa mediante la superposición de planos temporales y espaciales atraídos al poema por la memoria. El poema, en consecuencia, frente al carácter afirmativo que había

cochado en los poetas inmediatamente anteriores, fundaba su territorio sobre la ambigüedad.

Otros artículos y colaboraciones destacados en
Fablas

Fablas, pese a lo que rezara su subtítulo durante muchos números, no fue meramente una revista dedicada a la poesía y a la crítica sobre poesía, sino que, ya lo he repetido anteriormente, en sus páginas entraron colaboraciones de todos los géneros literarios y se prestó atención en sus secciones también a las diversas ramas de las artes plásticas. El cambio de nombre de *Fablas. Revista de poesía y crítica* a *Fblas. Revista de arte y literatura*, a partir del nº 72 (febrero de 1978), no hace sino confirmar y ajustarse a los contenidos a los que la revista había dado cabida desde sus primeros números, prácticamente.

La preocupación por el teatro, al que se le dedicaría una sección casi fija en *Fablas* a partir de l nº 10, ya se manifiesta desde el inicio de la revista, con la publicación del artículo "El teatro ofensivo de Max Aub", en el nº 1, escrito por Domingo Pérez Minik. En el nº 3, Antonio Cillero escribirá "Arthur Adamov, rebelde en el absurdo", dedicado al autor francés de origen armenio, como homenaje a su reciente

fallecimiento, que, junto a Samuel Beckett y Eugen Ionesco, creara el teatro del absurdo. A partir del nº 10, como he señalado, la atención al teatro dentro de *Fablas* adquirirá cierta continuidad; es en ese número donde se publica la pieza "Funeral", de Luis Matilla, y el estudio de José Monleón titulado "Realidad, palabras y métodos. La teorización y crítica teatral tendrá importantes artículos en *Fablas*: José Monleón reflexionará sobre "El espacio escénico" en el nº 14; Jorge Rodríguez Padrón escribirá sobre "Leyenda y crisis del centralismo teatral" (nº 15) y sobre "El actor como problema" (nº 52-61); Fernando Herrero publicará un artículo sobre "Los problemas de un teatro asociado" (nº 18-19); José Monleón hará un repaso del "II Festival Internacional de Teatro", etc. Pero *Fablas* no sólo se ocupa de comentar en sus páginas las novedades teatrales o de reflexionar sobre los diversos problemas que se le plantean en el arte dramático, sino que también dará a conocer piezas teatrales de diversos autores; así, entre otras, se publican las siguientes piezas: de Antonio Cillero se publica "las dos caras" (nº 15); de Jerónimo López Mozo, "Los sedientos" (nº 24); de Manuel Martínez Mediero, "El manager infiel" (nº 26-27), etc. En este sentido, destaca en el nº 65 (abril-octubre de 1975) de *Fablas* la versión que Angel Sánchez prepara de "Barbazul", breve pieza dramática del expresionista austriaco Georg Trakl. La versión de "Barbazul" iba

acompañada de una presentación del mismo Angel Sánchez, titulada "El éxtasis o la aniquilación", y de las notas para el montaje de la obra preparadas por el grupo teatral *Tibicena*.

Ya he destacado en el campo de la narrativa la publicación los cuentos "Mister Amor", de Alonso Quesada (nº 1) y "Emma", de Carlos Edmundo de Ory (nº 15). La narrativa, además de estos dos casos, ocupará también un espacio importante y casi constante dentro de las páginas de *Fablas*. Algunos de los realtos que se publicaron en *Fablas* son los siguientes: Kafka, la luna y el desierto", de Renato Prada Oropeza (nº 4-5); "Tres veces maguago", de M^a. Dolores de la Fe (nº 4-5); "Las ventanas cerradas" (nº 8-9) y "El enano gigante" (nº 20), de la poetisa y narradora Ana M^a. Navales; "Cuidado con el perro " (nº 14) y "Jeremías y la quiniela" (nº 18-19), de Javier Sánchez Fernández; "Homenaje a Sade" (nº 20), de Juan José Plans; "Tango bar" (nº 21), de Pilar Salamanca; "Figura imposible número dos" (nº 26-27), de M. García Viñó, etc.

Fablas dedicó también algún espacio en sus páginas a la reflexión sobre la narrativa y la novelística, a la que, por razones evidentes de espacio, no podía dar cabida dentro de la revista. Dos artículos destacan dedicados al novelista Benito Pérez Galdós, ambos debidos a la pluma del profesor Sebastián de la Nuez, con lo que se muestra de nuevo la voluntad de la publicación insular

de enlazar con la tradición de escritores canarios: "Galdós, a los 50 años de su muerte" (nº 1) y "Adaptación teatral de una novela de Pérez Galdós, *El amigo Manso*" (nº 52-61). Pero no sólo al afamado novelista canario se le dedican estudios en *Fablas*; otros narradores son estudiados en las páginas de la revista canaria: Gonzalo Sobejano estudia la obra narrativa de Max Aub y de Francisco Ayala en su artículo "Observaciones sobre la lengua de los novelistas de la emigración" (nº 8-9); de Francisco Ayala se vuelve a ocupar Jorge Rodríguez Padrón en "La narrativa de Francisco Ayala" (nº 66); el novelista canario Juan José de Armas Marcelo estudia la última narrativa del peruano Mario Vargas Llosa en "Fidelidad en Mario Vargas Llosa" (nº 8-9); Jorge Rodríguez Padrón plantea un estudio de la narrativa española del momento en "Premisas generales a un estudio sobre novela española actual" (nº 18-19); Eduardo Tijeras analiza las posturas críticas de los novelistas norteamericanos del momento en "Los intelectuales y el Vietnam" (nº 10), etc.

La pintura y la crítica sobre artes plásticas son materias que, vinculadas desde el inicio a la revista, van cobrando cada vez más importancia. Ya he comentado las ilustraciones que acompañan los diversos textos en *Fablas* y cómo dichas ilustraciones van adquiriendo espacios cada vez más destacados dentro de la publicación. Entre los artículos que se dedican a

comentar las diversas exposiciones de artistas plásticos en las páginas de *Fablas* destacan: "Las litografías de Pedro González", de Manuel Parejo (nº 14); Santiago Santana recibe un especial tratamiento en *Fablas*, donde Lázaro Santana escribe sobre "La pintura indigenista de Santiago Santana" (nº 15) y el propio Santiago Santana realiza una autocrítica de su obra en "Algo más sobre mí mismo" (nº 72); Jorge Rodríguez Padrón escribe sobre "Tres artistas españoles en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid" (nº 26-27); y el nº 73 está dedicado íntegramente al pintor Félix Juan Bordes y al poeta Pedro Perdomo.

Así pues, no puede negarse que *Fablas* sobrepasó con creces a lo largo de sus diez años de historia los límites que se había propuesto en sus primeras salidas, convirtiéndose en una revista en la que las artes plásticas y las diversas ramas de la literatura se integraban en un conjunto orgánico que trascendía el mero espacio de la publicación, para convertirse en un proyecto cultural de envergadura, fuertemente enraizado en las Islas Canarias, con la doble voluntad de establecer un puente de unión con la cultura peninsular y de afirmar la identidad de la propia creación canaria.

La herencia de Fablas: revistas literarias en Canarias

La existencia de *Fablas* durante diez años sirvió de germen para que se renovara el panorama de las publicaciones periódicas en las Islas Canarias¹⁰⁰. Una de las revistas más interesantes surgidas en este período es, sin duda, *Syntaxis*, que, iniciada en 1983 con una periodicidad cuatrimestral, está dirigida por un antiguo colaborador de *Fablas*, Andrés Sánchez Robayna, y por Miguel Martínón. *Syntaxis* vendría a enlazar de modo directo, por un lado, con un proyecto editorial inmediatamente anterior, *Espacio de mar*¹⁰¹, y, por otro, con *Literradura*, revista dirigida en Barcelona también por Sánchez Robayna de la que se publicaron doce números a partir de 1976.

Syntaxis es la revista que más larga existencia ha tenido en Canarias, junto a *Liminar*, desde que desapareciera *Fablas*. *Liminar. Revista bimestral de literatura y arte* parece recoger desde su título la herencia de *Fablas*, como *Revista de arte y literatura*. Su periodicidad bimestral también vendría a coincidir con la periodicidad que, transcurridos los primeros años, tuvo la revista de Santana y Rodríguez Padrón. No obstante, *Liminar*, dirigida desde 1979 por Juan Manuel García Ramos

y subdirigida por el poeta Juan Pedro Castañeda, se diferencia de *Fablas* en dos aspectos fundamentales: su preocupación casi exclusiva por la narrativa y por el ensayo; su intento de establecer un sólido puente cultural con Hispanoamérica.

Nacida También en 1979 y dirigida por Octavio Zaya, *Blanco* sólo alcanzó tres números de vida hasta 1980, pero su proyecto de vanguardia artística y literaria con centro en Nueva York y Las Palmas de Gran Canaria no ha sido superado por ninguna revista insular. En *Blanco* aparecieron textos de autores en lengua inglesa tan destacados como John Ashbery, Susan Sontag, William Burroughs, Samuel Beckett, etc.

De corta vida, tan sólo cinco números entre 1978 y 1980, *Papeles invertidos* estuvo dirigida en sus dos primeras entregas por los poetas Carlos E. Pinto y Carlos Gaviño de Franchy, y, a partir de la tercera, tan sólo por el primero de los dos poetas. La labor más destacada de esta publicación fue la recuperación de diversos textos de los artistas surrealistas canarios de *Gaceta de Arte* (Oscar Domínguez o Agustín Espinosa), la recuperación de *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca, o la publicación de poemas del peruano Emilio Adolfo Wesphalen.

Nacida en 1986, *La teja de Bogotá* es una de las últimas publicaciones literarias surgidas en las Islas Canarias. Dirigida por Juan José Delgado, cuenta en el

Comité de Dirección con Rafael Arozarena, José A. Padrón e Isaac Vega. El secretario de Redacción es Domingo Báez. Desaparecida *La teja de Bogotá*, la labor como director literario de Juan José Delgado se continúa en 1990 en *Fetasa. Revista de Arte y Literatura*, donde coinciden dentro del Comité de Redacción los mismos redactores que en la publicación anterior, a los que se añaden ahora algunos nuevos nombres destacados: Sabas Martín, Cecilia Alonso, Agustín Díaz Pacheco, Néstor Santana, etc. Como su propio nombre indica, *Fetasa*, que había tenido su precedente en *Fetasianos*, no es una revista exclusivamente de poesía, sino que en ella entran a formar parte las diversas ramas de la literatura y el arte. Sus preocupaciones se centran en la literatura y arte canarios, en las culturas hispanoamericanas y en las culturas periféricas de España.

Fundada en 1989, *La Página*, con una frecuencia de aparición cuatrimestral, es una revista exclusivamente literaria y de pensamiento con una voluntad de enlace de la literatura canaria con las literaturas europeas (Gustave Flaubert, Claude Simon, Roland Barthes, etc.) y norteamericana (Hilda Doolittle, Susan Sontag, etc.). Dirigida por Domingo-Luis Hernández, colaboran con él Juan Pedro Castañeda, como coordinador de redacción, y Manuel Almeida, Antonio Alvarez de la Rosa y Josefa Dorta, como secretarios de redacción.

Otras revistas literarias canarias tienen o han tenido diversa suerte, como *Puentepalo*, *Orchilla* o *Taramela*¹⁰².

El germen de *Fablas*, durante muchos años única revista de las islas con alguna trascendencia, ha dado su fruto en esta explosión de publicaciones literarias, eco, sin duda, de la interna actividad artística que desarrollan los autores canarios.

Notas al texto

1 *Poesía Canaria Última*. Col. San Borondón. El Museo Canario. Las Palmas, 1966. En ella se incluía a los siguientes poetas: Fernando Ramírez (1933), José Caballero Millares (1935), Manuel González Barrera (1936), Baltasar Espinosa (1937), Antonio García Ysábal (1939), Juan Jiménez (1940), Lázaro Santana (1940), Eugenio Padorno (1943), José Luis Pernas (1943), Jorge Rodríguez Padrón (1943), Alberto Pizarro (1944) y Alfonso O'Shanahan (1944). Algunos de estos autores fueron recogidos al año siguiente por Martín Pardo, Enrique. *Antología de la joven poesía española*. Pájaro Cascabel. Madrid, 1967: Baltasar Espinosa, Antonio García Ysábal, Eugenio Padorno, José Luis Pernas y Lázaro Santana.

2 *Antología cercada*. El Arca, colección literaria. Las Palmas, 1947.

3 Vid. "La generación poética de 1965 o de *Poesía Canaria Última*" en *Fablas*, nº 74 (marzo de 1979).

4 Martinón, Miguel. *La poesía canaria del mediosiglo. Estudio y antología*. Caja de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1986.

5 Santana, Lázaro. *Poesía Canaria 1939-1969*. Colección Tagoro. Las Palmas, 1969.

6 Vid. "Actualidad de Cavafis" en *Insula*, nº 288 (noviembre de 1970); pág. 2.

7 Cavafis, Constantino. *Veinticinco poemas*. (Traducción de José Angel Valente y Elena Vidal). Caffarena & León. Málaga, 1964.

8 Cavafis, Constantino. *Treinta poemas*. (Traducción de José Angel Valente y Elena Vidal). Ocnos. Barcelona, 1971.

9 Gimferrer, Pedro. "Cavafis entre nosotros" en *Insula*, nº 214 (septiembre de 1964); pág. 3.

10 Vid. Murcia, Claude. "Fortuna de Cavafis en la poesía española contemporánea" en *Postdata*. Revista bimestral de

artes, letras y pensamiento, n° 3 (junio de 1987); pág. 21-23.

11 Vid. Pelegrín Otero, Carlos. "Unamuno y Cavafy. "El gran rifiuto"" en *Papeles de Son Armadans*, n° CVIII (marzo de 1965).

12 Núñez Esteban, Goyita. "Visión panorámica de Cavafis" en *Estudios Clásicos*, n° 53 (febrero de 1958).

13 Cavafis, Constantino P. *Poemas eróticos*. Inventarios Provisionales. Las Palmas, 1970.

14 Cavafis, Constantino P. 75 poemas. Visor. Madrid, 1971.

15 Eliot, T.S. "Hamlet" en *Selected Essays*. Faber & Faber. London, 1941; pág. 145.

16 Murcia, C. *Op. cit.*; pág. 22-23.

17 Vid. Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano" en *Revista de Occidente*, n° 23 (abril de 1983); pág. 55.

18 Vid. Amorós, Amparo. "La retórica del silencio" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 16 (noviembre de 1982); pág. 18-27.

19 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 27-30. García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid, 1980; pág. 47-48.

20 Stevens, Wallace. *Poemas*. (Versión de Andrés Sánchez Robayna). Plaza & Janés. Barcelona, 1980.

21 Rimbaud, Arthur. *Poemas 1870-1871*. (Traducción de Aníbal Núñez). Visor. Madrid, 1975.

22 Vid. Crespo, Angel. *Estudios sobre Pessoa*. Bruguera. Barcelona, 1984; pág. 95-139 y 175-183.

23 *Ibidem*; pág. 133-139.

24 Murcia, C. *Op. cit.*; pág. 22.

25 Carnero, Guillermo. "La etapa catalana en la poesía de Pedro Gimferrer" en *Insula*, n° 382 (septiembre de 1978); pág. 1-5.

26 Talens, Jenaro. "Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer" en *Insula*, n° 304 (marzo de 1972); pág. 15.

27 Neila, Manuel. "Pere Gimferrer: la poesía como verdad práctica" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 351 (septiembre de 1979); pág. 659.

28 Vid. Munne, Antoni. "Función de la poesía función de la crítica" en *El viejo topo*, n° 26 (noviembre de 1978); pág. 42.

29 Vid. Pont, Jaume. "Foc cec, de Pere Gimferrer. Seis poetas catalanes de hoy" en *Insula*, n° 336 (noviembre de 1974); pág. 4.

30 Rodríguez Padrón, Jorge. "Dos libros de Pere Gimferrer" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 247 (1970); pág. 260-268.

31 Vid. Bousoño, Carlos. "El influjo de Aleixandre desde 1935 hasta hoy" en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXV, cuaderno CCXXXIV (enero-abril de 1985); pág. 49-59. "Aleixandre y los jóvenes poetas" en *Suplemento de cultura de Madrid*, 23-VI-1971; pág. 2. "El poeta y la última generación" en *El País*, 9-X-1977; pág. 26. Molina-Foix, Vicente. "Vicente Aleixandre: 1924-1969" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 242 (febrero de 1970); pág. 281-299. Barnatán, Marcos-Ricardo. "Vicente Aleixandre y la poesía novísima" en *Insula*, n° 374-375 (enero-febrero de 1978); pág. 23 y 31.

32 Bousoño, Carlos. "Ensayo de autocrítica" en *Antología poética (1945-1973)*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976; pág. 50 y ss.

33 Vid. Polo de Bernabé, José Manuel. "La vanguardia de los años 40 y 50: El Postismo" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 374 (agosto de 1981); pág. 1-16.

34 Casanova de Ayala, Félix. "Anecdótico y teoría del postismo" en *Papeles de Son Armadans*, tomo XXV, n° CIV (noviembre de 1964).

35 Ory, Carlos Edmundo de. "Apéndice a historia del Postismo" en *Poesía 1945-1969*. Edhasa. Barcelona, 1970; pág. 274-275. Pont, Jaume. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Edicions del Mall. Barcelona, 1977; pág. 67-83.

36 Martín, Sabas. "Félix Casanova de Ayala en el postismo (o viceversa)" en *Zurgai*, 50 años de poesía canaria (junio de 1992); pág. 32.

37 No encuentro, en cambio, el poema "Cómo atar los bigotes del tigre" que cita Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 487.

38 Ory, Carlos Edmundo de. *Mephiboseth en Onou. Diario de un loco*. Inventarios Provisionales. Las Palmas, 1973.

39 Marco, Joaquín. *Poesía 1961-1975*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976; pág. 12.

40 La importancia de Sócrates como personaje-correlato en los poetas de la generación del 50 y su importancia como símbolo de un alto comportamiento moral puede comprobarse si se tiene en cuenta que también Francisco Brines escribe un poema dedicado al moralista griego, "La muerte de Sócrates" incluido en *Materia narrativa inexacta* (1965).

41 Eliot, T.S. *On Poetry and Poets*. Faber & Faber. London-Boston, 1990; pág. 94-95.

42 García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*, monografías de *Los Cuadernos del Norte*, monografía nº 3. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 15.

43 Vid. Amorós, Amparo. "Luis Cernuda y la poesía posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. Entorno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Gredos. Madrid, 1984; pág. 23 y ss.

44 García de la Concha, V. *Op. cit.*; pág. 16.

45 Vid. Grande, Félix. "Prólogo" a *Biografía*. (*Poesía completa 1958-1984*). Anthropos. Barcelona, 1989; pág. 14-15.

46 *Ibidem*; pág. 14.

47 Grande, Félix. *Biografía*. Seix-Barral. Barcelona, 1971.

48 "Poética" en Carrión, Héctor. *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*. Endymion. Madrid, 1990; pág. 169.

49 Vid. Brines, Francisco. "Integración del título en el poema" en *Insula*, nº 310 (septiembre de 1972); pág. 4 y 7.

50 Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970.

51 Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971.

52 Vid. Lanz, Juan José. "La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica" en *Iberoamericana*, vol. 16, nº 1 (45) (1992); pág. 52-70.

53 Boso, Felipe y Gómez de Liaño, Ignacio (ed.). "Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España" en *Akzente*, nº 4 (1972).

54 Boso, Felipe. "El proceso de absolutización del lenguaje en España" en *Poesía Hispánica*, nº 240 (1972); pág. 8-11.

55 Parece evidente la relación entre el proceso de absolutización del lenguaje poético descrito por Felipe Boso y la definición de la función poética como "orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje", tal como lo apunta Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Ariel. Barcelona, 1981; pág. 358.

56 Bense, Max. *Estética. (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973; pág. 22.

57 Millán, Fernando y García Sánchez, Jesús (ed.). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Alianza Editorial. Madrid, 1975.

58 Jiménez, José Olivio. "La poesía primera de Juan Luis Panero: sobre A través del tiempo" en *Diez años de poesía española 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 409.

59 Cano, José Luis. "Un ácido autorretrato: Juegos para aplazar la muerte" en *Insula*, nº 455 (noviembre de 1984); pág. 8.

60 Pavese, Cesare. *El oficio de vivir (1935-1950)*. Seix Barral. Barcelona, 1992; pág. 377. Allí escribe el autor, como final de su diario y de su vida: "Todo esto da asco. No palabras. Un gesto. No escribiré más".

61 Este poema se reprodujo también en la revista burgalesa *Artesa*, nº 14 (enero-febrero de 1972).

62 Castellet, J. M^a. *Op. cit.*; pág. 20 y 31-35.

63 Gimferrer, Pere. "Algunas observaciones (1969)" en *Poemas 1962-1969*. Visor. Madrid, 1988; pág. 53. Vid. Miró, Emilio. "Crónica de poesía" en *Insula*, nº 258 (mayo de 1968); pág. 6-7.

64 Vid. Marco, Joaquín. "Poesía es imagen o la poética de Pedro Gimferrer" en *Ejercicios literarios*. Taber. Barcelona, 1979; pág. 429. Munne, Antoni. "Función de la poesía, función de la crítica. (Entrevista con Pere Gimferrer)" en *El viejo topo*, nº 26 (noviembre de 1978; pág. 41.

65 Vid. Mainer, José Carlos. "Arde el mar, de Pedro Gimferrer" en *Insula*, n° 233 (abril de 1966); pág. 9.

66 Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 33-34.

67 Jiménez, J.O. "Tres jóvenes poetas valencianos: Jenaro Talens, Cesar Simón y Pedro J. de la Peña" en *Op. cit.*; pág. 438.

68 *Ibidem*; pág. 423.

69 Oleza, Juan. "Ritual para un artificio, de Jenaro Talens" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 284 (febrero de 1974); pág. 456.

70 Vid. Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas" en revista de Occidente, n° 23 (abril de 1983); pág. 57. Sánchez Torre, Leopoldo. "Metapoesía y conocimiento: La práctica novísima" en Zurgai, monográfico Poetas de los 70 (diciembre de 1989); pág. 24-29. López, Ignacio-Javier. "El olvido del habla: Una reflexión sobre la escritura de la metapoesía" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 17-18.

71 García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 52.

72 Batlló, José (ed.). *Poetas españoles postcontemporáneos*. El Bardo. Barcelo, 1974; pág. 325. Esta misma poética la repetirá Siles en diversas antologías desde 1974 hasta 1990.

73 Vid. Amorós, Amparo. "La retórica del silencio" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 16 (noviembre-diciembre de 1982); pág. 21-23. Amorós, Amparo. "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: La crítica del lenguaje y la poética del silencio" en Zurgai, monográfico Poetas de los 70...; pág. 18-20.

74 Jiménez, José Olivio. "La palabra esencial y tensa de Jaime Siles: Sobre Canon (1973)" en Amorós, Amparo (ed.). *Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles*. Litoral. Málaga, 1986; pág. 96.

75 La primera parte de este poema se publicó en el n° 1 (otoño de 1971) de *Trece de Nieve*.

76 Vid. López, I.J. *Op. cit.*; pág. 17-18.

77 Barnatán, Marcos Ricardo. "Prólogo" a *El oráculo invocado*. (Poesía 1965-1983). Visor. Madrid, 1984; pág. 8.

78 *Ibidem*; pág. 9.

79 Corrijo la acentuación del adverbio comparativo, que en *Fablas*, aparece en un claro error ortográfico, escrito "cómo".

80 Giménez Frontín, José Luis. "En torno a una poética" en Pozanco, Víctor. *Nueve poetas del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1976; pág. 212.

81 Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 29.

82 Vid Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 468.

83 Quesada, Alonso (pseud. de Rafael Romero). *Poesía*. Tagoro. Las Palmas, 1965.

84 Vid. Pérez Minik, Domingo. *Facción española surrealista de Tenerife*. Tusquets. Barcelona, 1975. Morris, Brian C. "El surrealismo canario", conferencia pronunciada el 27-VII-1988 dentro del seminario *El surrealismo literario español*, dirigido por Víctor García de la Concha y celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

85 Vid. Nuez, Sebastián de la. "Los poetas de la Antología cercada (1947)" en *Primer Congreso de Poesía Canaria* (1976). Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife. Tenerife, 1978; pág. 77-94.

86 Páez, José Jesús. "La trayectoria poética de Agustín Millares Sall" en *Zurgai*, 50 años...; pág. 29.

87 Vid. Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 474-477.

88 Rodríguez Padrón, Jorge. "Itinerario por tres décadas, 1960-1990" en *Zurgai*, 50 años...; pág. 48.

89 Doreste, Ventura. "Prólogo" a *Poesía Canaria Última...*

90 Batlló, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 61.

91 *Ibidem*.

92 Rodríguez Padrón, J. "Itinerario..."; pág. 51.

93 Batlló, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 155.

94 Citado por Guerra, Oswaldo. "Breves notas en torno a la poética de Eugenio Padorno" en *Zurgai*, 50 años...; pág. 61-62.

95 Batlló, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 155.

96 "Poética" en García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 74-75.

97 Batlló, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 167.

98 Vid. Bense, M. *Op. cit.*; pág. 151-155 y 171.

99 Pérez, Mariano. "Introducción. El ser y el estar: Juan Jiménez" en Jiménez, Juan. *Itinerario en contra*. Biblioteca Básica Canaria. Islas Canarias, 1990; pág. 17.

100 Vid. *Revistas literarias españolas de los años 80 en lengua castellana*. (Catálogo). Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sta. Cruz de Tenerife, 1987; pág. 21-28 y 34-35.

101 *Ibidem*; pág. 28.

102 Vid. Suárez, Ernesto. "Lo nuevo en la nueva poesía. Propuestas para una revisión crítica de la poesía canaria reciente" en Fetasa. *Revista de Arte y Literatura*, nº 3 (s.f. 1991); pág. 26-33.

ABRIR TOMO III - CAP.- VI - II



(CONTINUACIÓN)



ABRIR TOMO III - CAP.- VI (INICIO)

TRECE DE NIEVE. REVISTA DE POESÍA

TRECE DE NIEVE. REVISTA DE POESÍA

Introducción

Con fecha de Otoño de 1971 aparecía por primera vez en las librerías españolas una publicación de nombre llamativo: *Trece de Nieve. Revista de poesía*. Con sede en Madrid, en la calle Hilarión Eslava nº 56, a la cabeza de la nueva revista se situaban, como "Dirección de la publicación", Gonzalo Armero y Mario Hernández, siendo "Director" de la misma el primero de los dos. Ambos poetas se habían conocido unos meses atrás en un ciclo de conferencias celebrado en la Universidad Complutense y habían entablado amistad a partir de una común admiración por Altazor y la obra creacionista de Vicente Huidobro. Precisamente, en la presentación del primer número de *Trece de Nieve* se anunciaba un número monográfico, que nunca se publicaría, dedicado al poeta chileno. Por entonces, Gonzalo Armero había publicado un libro de poemas, *Del nombre de las cosas*¹, en la colección El Toro de Barro que dirigía en Cuenca el también poeta Carlos de la Rica; por su parte, Mario Hernández, con la excepción de algún poema aparecido de modo aislado², se mantenía

inédito en el campo lírico. Los dos poetas rondaban por entonces los veinticinco años.

La vinculación con la literatura vanguardista de la nueva publicación se puede establecer ya desde su mismo título, y no sólo en cuanto a la forma de éste, sino también a su creación. Mario Hernández relata cómo surgió el nombre para la nueva publicación:

El primer problema que se nos planteó fue qué nombre darle a la nueva revista. Gonzalo Armero me propuso hacer un cadáver exquisito. Y así lo hicimos. Luego, sobre el papel, yo hice una serie de correcciones para establecer unos nexos sintácticos entre las palabras, a fin de que las frases cobraran una cierta coherencia estructural, no de sentido, evidentemente, y en una de las correcciones apareció el sintagma "en un trece de nieve". Posteriormente, anotamos en un papel una serie de posibilidades, entre ellas ésta, y las sometimos al juicio de algunos amigos, que, finalmente, optaron por *Trece de Nieve*³.

Así pues, tanto la fórmula para hallar el nombre de la publicación, practicada por los escritores surrealistas, como el mismo resultado en ese nombre vinculan a la nueva revista con los movimientos literarios de la vanguardia histórica, a la que la admiración por la obra de Vicente Huidobro no resulta ajena.

En dos épocas diferentes se divide la historia de *Trece de Nieve*. La primera época comprende siete números, cinco sencillos y uno doble, publicados entre el otoño de 1971, fecha en que comienza la revista, y el verano de 1974, en que aparece el último número de esta serie. Tras año y medio sin publicarse la revista, aunque se mantiene

la edición de los libros creados bajo su mismo nombre, Mario Hernández retoma la publicación periódica en diciembre de 1976 para editar un número monográfico doble, dedicado a Federico García Lorca y un número misceláneo sencillo, que aparecerá en mayo de 1977, con el que finalizará la publicación. En esta segunda etapa, variará el grupo rector de la revista, pasando a ser único director de ella Mario Hernández y contando con un nutrido Consejo de Redacción: Agustín Delgado, Kevin Power, Claudio Rodríguez, Juan Manuel Rozas. A ellos se unirá en el n° 3 de esta segunda época José-Miguel Ullán. En esta segunda etapa de la publicación, *Trece de Nieve* pierde su subtítulo de *Revista de poesía*, con la intención evidente de ampliar los límites en su campo de atención.

El formato de la revista se mantuvo constante a lo largo de los casi seis años de existencia de la publicación con las siguientes dimensiones: 24 cm x 17 cm. En cambio, el número de páginas que integraban cada número fue variando. Durante la primera etapa de la publicación, los números simples tendrán una extensión aproximada de cincuenta páginas, mientras que el número doble, n° 5-6 (primavera-verano de 1973), constará de ciento veintiún páginas. Los dos números aparecidos durante la segunda etapa constarán de doscientas cuarenta y una páginas, el número doble, n° 1-2 (diciembre de 1976), y de noventa y una páginas, el número simple, n° 3

(mayo de 1977). El precio de los ejemplares y de las suscripciones también varió a lo largo de la historia de *Trece de Nieve*. Su precio inicial fue de cincuenta pesetas ejemplar y de doscientas pesetas la "Suscripción ordinaria" para los cuatro primeros números publicados durante el primer año de existencia de la revista. El número doble de esta primera etapa, nº 5-6, pasó a costar ciento treinta pesetas, anunciando un cambio de precios que se daría en el último número publicado durante esa etapa, en el que ya el precio ascendió a noventa pesetas por ejemplar suelto y trescientas pesetas por suscripción anual. Durante la segunda etapa, los precios variarán nuevamente, ascendiendo las suscripciones semestrales, para tres números, uno monográfico doble y uno misceláneo sencillo, a cuatrocientas setenta y cinco pesetas y las suscripciones anuales (dos monográficos dobles y dos misceláneos sencillos) a novecientas pesetas. Los números sueltos se vendieron al precio de trescientas cincuenta pesetas el número doble y a ciento veinticinco el número sencillo. La tirada de la publicación también varió a lo largo de su breve historia y si de los primeros números se editan mil ejemplares, del número monográfico dedicado a la poesía norteamericana, nº 5-6, se editan mil quinientos ejemplares, que pasarán a una tirada de dos mil durante la segunda época, consiguiendo con el número monográfico de esa época, nº 1-2, una segunda edición de otros dos mil ejemplares. La periodicidad de la

publicación fue trimestral durante los tres primeros números (otoño de 1971, invierno de 1971-1972, primavera de 1972), en cambio el cuarto número aparece ya con alguna demora en el otoño de 1972 y el número doble 5-6 aún se demora más para ser publicado con fecha de primavera-verano de 1973. Un año tardará en ser publicado el n° 7, último de la primera época, fechado en primavera-verano de 1974. Por otra parte, seis meses separan la publicación de los dos números editados en la segunda época de *Trece de Nieve*. En cuanto a los modelos tipográficos, se siguieron los utilizados por la Editorial Joaquín Mortiz de México en las ediciones de poesía: el texto de los poemas alineado al margen izquierdo de la página, dejando grandes espacios en blanco por el margen derecho, y el tipo de letra utilizado de cuerpo amplio.

Las portadas de cada número de la revista fueron encargadas a diversos autores y muestran un cambio importante en la estética de la revista con respecto a publicaciones anteriores. Las portadas de los tres primeros números fueron realizadas por Cruz Noriega a partir de un diseño de formas geométricas de diversos colores sobre fondo blanco. La cubierta del n° 2, realizada en colaboración con José Luis Rodríguez Noriega, reproduce, en líneas sin otro color que el blanco y el negro, una serie de formas geométricas que permiten ver, a través de una ventana troquelada, una

segunda página donde se lee de forma repetida "Número dedicado a Eduardo Chicharro". La portada del nº 4 reproduce un grabado de Eduardo Chillida. En el nº 5-6, Diego Lara diseñó la cubierta a partir de la escultura *American nude* (una botella de Coca-Cola con dos senos de mujer), de Charles Frazier, que sirvió de emblema a tal número y que se repetía en sus páginas. El último número de la primera época reproducía un dibujo de Pablo Palazuelo. El número monográfico dedicado a Federico García Lorca, con el que se iniciaba la segunda época de *Trece de Nieve*, reproducía tanto en su cubierta como en su contracubierta y en su interior dibujos a todo color del escritor granadino, y, en la sobrecubierta que se elaboró para la segunda edición de tal número, una foto de García Lorca en el cementerio de Montevideo. El último número de *Trece de Nieve* reproducía una cubierta original de Alfonso Fraile. Pero la relación de *Trece de Nieve* con los artistas plásticos, fuertemente establecida por la amistad del grupo editor con el polifacético Santiago Amón, no concluía en la realización de las portadas de la revista, sino que iba más allá, en una relación íntima entre poesía y pintura. Ya en el nº 2 (invierno de 1971-72) de la revista, número dedicado a Eduardo Chicharro, se incluyen ilustraciones, en el interior de la publicación, de Lucio Muñoz, Nanda Papiri (esposa de Chicharro), Antonio López García, Eusebio Sempere y Francisco Nieva, en homenaje al poeta postista. En el nº

3, un dibujo de Farik Husein presidía las "Notas críticas". En el interior del nº 4, además de dos retratos de Ezra Pound a cargo de Prampolini y de Gaudier-Brzeska, se incluían una serie de poemas de Pedro M. Lucía bajo el título "Eduardo Chillida abre una puerta y pasa", dedicada al escultor y pintor vasco, autor de la cubierta de ese número. El nº 5-6, dedicado a la poesía norteamericana entre 1950 y 1970, se abría, en cambio, con un poema-homenaje de Santiago Amón a Pablo Picasso titulado "Ante *Las señoritas de Avignon* (y a la memoria de Pablo Picasso)". Pero además, en ese número se incluían poemas visuales de autores norteamericanos y también partituras musicales, con lo que *Trece de Nieve* trataba de sobrepasar los límites tradicionales en la concepción de la poesía. El nº 7, cuya cubierta había sido preparada por Pablo Palazuelo, incluía en su interior una serie de dibujos y poemas del artista bajo el título de "Escrituras"; a ello se unía un poema-homenaje de José-Miguel Ullán titulado "Palazuelo lunar". Una relación semejante entre artes plásticas y poesía a la desarrollada en el nº 7, se establecía en el nº 3 de la segunda época de *Trece de Nieve*, en el que José-Miguel Ullán escribía una larga serie de fragmentos poéticos, de prosa poética y de poesía experimental, titulada "Alfonso Fraile en un paisaje abolido", dedicada al autor de la cubierta de aquel número; una parte de esta serie fragmentaria sería incluida en 1985 en su libro de poemas

Manchas nombradas. Así pues, la relación que establece *Trece de Nieve* entre artes plásticas y poesía pretende, en gran medida, "la ampliación de los límites (...) de lo que habitualmente entendemos por *poesía*" (nº 5-6, pág. 6)⁴, una ampliación llevada a cabo mediante la aproximación de ésta a otras artes visuales. No es extraño que esta relación entre artes plásticas y poesía lleve a destacar la obra de aquellos autores que unen, en una voluntad experimental, formas visuales. Tal es el caso, por ejemplo, de Francisco Pino, de quien Marijo Hernández subrayará el lanzamiento "a la experimentación en la madurez de su vida y de su obra" (nº 7, pág. 47).

Pero, ¿cuáles eran los presupuestos teóricos sobre los que se sustentaba *Trece de Nieve*?, ¿cuáles sus intenciones estéticas? *Trece de Nieve* se establecerá desde el primer momento, al menos en su intención, como una revista de creación poética y crítica; así puede leerse en las palabras de presentación que abren el primer número de la revista:

Ante la actual sensibilidad en crisis, se ha querido negar el pasado (el cero absoluto como punto de partida) o se ha afirmado el presente, rescatando e interpretando -al margen de la nostalgia- aquello que fue preterido o mal interpretado. *Trece de Nieve* desea insertarse en esta corriente de rectificación, creadora y crítica a la par (nº 1, pág. 3).

En esta doble vertiente, creadora y crítica, *Trece de Nieve* se impondrá una función "rectificadora", pareja a la que estaba realizando una parte importante de la

poesía joven y de la crítica en los inicios de los años setenta, que clarifique y recupere aquellos movimientos y poetas olvidados o marginados por las generaciones precedentes y que, en cambio, son el fundamento del cambio estético que se realiza en aquellos momentos en la poesía española: "Desde perspectivas diversas se intentan caminos de renovación o de ruptura. Y con cada nuevo intento creador un pasado oculto o vivo es modificado de alguna manera" (pág. 3). De esta manera, atendiendo a los movimientos y corrientes estéticas recuperados por la nueva poesía, a la nueva tradición o a la nueva lectura de la tradición que consagra cada generación⁵, no sólo se podrá percibir ese cambio estético de un modo efectivo, sino que incluso se podrán prever las direcciones de tal ruptura: "Inmersos en este proceso de transformación, queremos apresar al cambio, adelantarnos incluso a su fluencia" (pág. 3). En consecuencia, *Trece de Nieve* atenderá tanto a la poesía joven como a aquellos movimientos literarios previos que anuncien el cambio que la poesía joven realiza en los inicios de la década:

Trece de Nieve se abre a la poesía joven, a la que dedicará especial interés, y a aquellos poetas o movimientos anteriores cuyo mundo sirva para dilucidar la transformación presente (pág. 3).

Así, la revista apunta su doble intención, su doble funcionalidad: dar noticia de la joven poesía y rectificar el panorama histórico literario recuperando a

aquellos autores que se muestran actuales. "De esta manera cumplirá su deseo de revista abierta a los nuevos poetas junto con el de clarificación histórica de un pasado vivo" (pág. 3).

Ahora bien, tal como he apuntado, esta doble función de *Trece de Nieve*, atención a la nueva poesía y recuperación de los precursores de ésta, se realizará desde dos vertientes distintas: una vertiente creativa y una vertiente crítica. La vertiente crítica se desarrollará, no obstante, de una forma bastante irregular y, si resulta relativamente constante al atender a los poetas y movimientos precursores de la nueva poesía, no es así en su atención a las creaciones de los autores más jóvenes. La primera entrega se cierra con un texto teórico-crítico de Hans Magnus Enzensberger titulado "Cómo nace un poema"; en el n° 2, junto a la selección de textos poéticos de Eduardo Chicharro, se incluyen textos críticos sobre su obra de Carlos Edmundo Ory y Francisco Nieva, así como textos teóricos del propio Chicharro. Sin embargo, habrá que esperar a la tercera entrega de la revista para encontrar una serie de "Notas críticas" en las que se atiende a la producción más actual, aunque ya allí se advierte:

Por otra parte, esta sección no se hará norma en la revista: Aparecerá según los condicionamientos del azar.

La selección de los libros criticados corresponde a una opción de *Trece de Nieve* producida por diversos motivos (n° 3, pág. 27).

Es decir, las notas críticas de la actualidad poética aparecerán de manera aleatoria y no tendrán un carácter panorámico, sino que se comentarán aquellos libros que interesen más a la redacción de la revista. De hecho, las notas críticas sobre poesía actual no volverían a aparecer en la publicación hasta el nº 7 y, pese a que allí se anunciaba el proyecto de continuarlas en los números siguientes, no volverían a ser publicadas, al menos como tal sección, de nuevo:

Trece de Nieve, que proyecta prolongar sus notas críticas en números sucesivos, no puede dar cabida en estas páginas a todos los libros que quisiera. Dificultan este deseo el tiempo transcurrido entre el número 3 y éste (segundo en que esta sección reaparece), problemas de espacio, etc. (nº 7, pág. 36)

Aunque las "Notas críticas" no aparecen como tales más que en los números 3 y 7 de la primera época de *Trece de Nieve*, como ya he apuntado, textos teóricos sobre poesía se incluyen en todas las entregas de la revista. Ya he señalado los textos incluidos en los números 1 y 2; en el nº 4 se incluye un artículo de Kevin Power sobre Ezra Pound y el nº 5-6 presenta al mismo tiempo que un panorama poético una amplia selección de textos críticos y teóricos sobre la poesía norteamericana. En la segunda época de la revista, la primera entrega constituirá una verdadera monografía crítica y documental sobre García Lorca y en el nº 3 se incluirá un texto de Ezra Pound sobre Quevedo, un artículo de Kevin Power sobre la poesía

de Frank O'Hara y, además de algunos textos lorquianos como apéndice al monográfico anterior, un comentario de la *Poesía completa* de Emilio Prados por Juan Manuel Rozas. Es decir, en ningún caso en *Trece de Nieve* se presentó la poesía sin un soporte teórico, si bien acaso no crítico. Esto hace que el tratamiento de la poesía que tiene lugar en la revista requiera la atención a dos frentes distintos en cada una de las materias: al frente de pura creación y al frente teórico-crítico.

La idea de elaborar una revista que combinara números monográficos con números misceláneos se mantendría a lo largo de toda la publicación, hasta su desaparición en 1977. En este sentido, los tres monográficos que editó *Trece de Nieve* indican, de modo emblemático, las tres principales direcciones, además evidentemente de la poesía española del momento, que polarizarán los intereses de la publicación. El nº 2, dedicado a Eduardo Chicharro, indica el interés de los directores de la revista por la recuperación de los vanguardismos y de aquellas tendencias vanguardistas más características de posguerra, como fueron, por una parte, el *Postismo* y, por otra, la figura de Francisco Pino. El nº 5-6, dedicado a la poesía norteamericana entre 1950 y 1970, señalaba la preocupación de *Trece de Nieve* por enlazar la poesía española con los movimientos poéticos internacionales, preocupación que queda representada en las continuas traducciones que se incluyen en los números

de la revista. Por último, el número doble dedicado a Lorca, con el que se iniciaba la segunda época de la revista, indicaba una atención a la generación del 27 como modelo poético, y en general a la poesía de anteguerra, que había estado presente a lo largo de toda la publicación de una forma o de otra. Básicamente, éstos serían los tres ejes estéticos de preocupación sobre los que discurriría toda la revista en sus casi seis años de vida. Todos los números monográficos proyectados, cuya realización se anuncia desde las páginas de la revista, que no se llevaron a cabo, seguían estas tres líneas de atención estética señaladas. Así, el número proyectado sobre Vicente Huidobro habría atendido a un autor de preguerra, máximo realizador entonces de la poesía de vanguardia; el número proyectado sobre Francisco Pino habría seguido la línea apuntada por el monográfico dedicado a Eduardo Chicharro, en la recuperación de los movimientos de poesía vanguardista en la posguerra; finalmente, la publicación proyectada de un número dedicado a la poesía francesa se habría situado, como el monográfico sobre la poesía norteamericana, en la línea de enlace de la poesía española con los movimientos poéticos internacionales.

Como ya he apuntado, en la segunda etapa de *Trece de Nieve* es Mario Hernández quien queda como director único de la publicación, mientras que Gonzalo Armero se aparta de ella. Desaparecida *Trece de Nieve* en mayo de 1977,

Gonzalo Armero inicia poco tiempo después, en marzo de 1978, esta vez bajo la patrocinación del Ministerio de Cultura, una nueva aventura editorial con la revista *Poesía*. En cierto modo, puede establecerse una relación de continuidad entre *Trece de Nieve* y *Poesía* más allá de la mera presencia de Gonzalo Armero, aunque evidentemente fundamentada en dicha presencia. El cuidado tipográfico, además de otros aspectos meramente formales, de la nueva revista encuentra ya su fundamento en *Trece de Nieve*. Por otra parte, las afinidades temáticas son también destacables coincidiendo ambas publicaciones no sólo en áreas de interés común, sino incluso en semejantes autores; Eduardo Chicharro, Francisco Pino, Frank O'Hara, Justo Alejo, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Vicente Huidobro (al que, por fin, se le dedica un número monográfico pendiente desde el primer tiempo de *Trece de Nieve*), Francis Ponge, Edmod Jabès, etc., son algunos de los autores que se repiten en *Poesía* y en *Trece de Nieve*. También algunos de los colaboradores más habituales de *Trece de Nieve* reaparecen con cierta asiduidad en *Poesía*, como es el caso, por ejemplo, de Kevin Power. La periodicidad trimestral, así como la combinación de números monográficos con otros misceláneos, una concepción amplia de la poesía que incluye manifestaciones artísticas plásticas y musicales, una especial atención a los movimientos poéticos que representan a las vanguardias, la combinación de textos

teórico-críticos con otros de creación poética, etc., son algunos de los aspectos principales que pueden servir para establecer una relación sólida entre *Trece de Nieve* y *Poesía*.

Traducciones de poesía extranjera: la importancia de Ezra Pound y de la poesía norteamericana

Uno de los frentes poéticos a los que *Trece de Nieve* presta una especial atención en sus páginas es la traducción de poesía extranjera y lo hace desde dos vertientes, poética y teórico-crítica, y con una doble intencionalidad: por una parte, mostrar la obra de alguno de los maestros precursores de la poesía española del momento; por otra, enlazar a la poesía joven con los movimientos poéticos internacionales. Muestra de la preocupación de *Trece de Nieve* por la poesía extranjera es que, con la excepción de los números monográficos dedicados a autores españoles, en todas las entregas de la revista se publican, al menos, dos traducciones de autores extranjeros, atendiendo habitualmente a esas dos vertientes, de creación poética y teórico-crítica, que interesan a la empresa de Armero y Hernández. Por otro lado, habría que señalar también la calidad de los traductores y de muchas de las versiones, ofrecidas habitualmente junto al texto original, que se incluyen en

las páginas de la revista, a cargo de autores reconocidos, como José M^a. Valverde, Carlos Sahagún, Guillermo Carnero, Mario Hernández, etc.

Tres son, principalmente, los idiomas de los que se traducen tanto textos poéticos como textos teórico-críticos de poesía en *Trece de Nieve*: francés, inglés y alemán. De estos tres idiomas, es especialmente a la poesía escrita en lengua inglesa a la que se presta una mayor atención. Por su parte, la poesía italiana sólo encuentra el ejemplo de varios poemas de Eugenio Montale, a quien en 1975 se le había concedido el Premio Nobel de Literatura, traducidos por Carlos Sahagún. Un repaso por las traducciones incluidas en *Trece de Nieve* permitirá, en cierta manera, establecer cuáles son las tendencias poéticas, los gustos que atraen al grupo editor de la revista y, en consecuencia, con qué líneas estéticas se siente más identificada la poesía de la generación del 68 representada en la publicación.

Es la poesía alemana la que primero hace aparición en *Trece de Nieve* y la que copa las traducciones del primer número de la revista (otoño de 1971); en él se incluyen tres poemas de Bertolt Brecht, dos poemas de Friedrich Hölderlin y un texto teórico de Hans Magnus Enzensberger titulado "Cómo nace un poema". Publicados en 1949 en la traducción de *Doce poemas* realizada por José M^a. Valverde, la recuperación de los dos poemas de Friedrich Hölderlin ha de considerarse como un hecho

significativo dentro de la voluntad de "rectificación" de "clarificación histórica de un pasado vivo" que se plantea la revista en sus presupuestos estéticos iniciales, pues el poeta alemán había quedado prácticamente olvidado en las publicaciones españolas de los años cincuenta y sesenta⁶. La recuperación de la poesía de Hölderlin por los poetas de la generación del 68 corría paralela y, en cierto modo, era consecuencia de su creciente admiración por la obra de Luis Cernuda⁷, que había realizado en los años treinta, junto a Hans Gebser, una de las primeras traducciones del poeta romántico alemán al castellano en la revista *Cruz y Raya*, que dirigiera José Bergamín⁸. En su poema "Heidelberg", Hölderlin exponía una contemplación de cariz romántico de la Naturaleza, en el centro de la cual se alzaba la ciudad de Heidelberg; en su poema, eleva la ciudad, apenas referida y envuelta entre los elementos naturales, a una categoría emblemática:

Mi antiguo y largo amor quiere, para su
gozo,
llamarte madre, dándote una canción sin arte,
a ti, de las ciudades patrias
la más bella que vi en los campos (nº 1, pág
14).

Es precisamente esa presentación de la ciudad entre "los campos", que especifican los dos últimos versos de la estrofa citada, lo característico del poema, que envuelve al ámbito urbano y lo integra en una elevación sagrada de la Naturaleza, anunciando ya una mística de lo natural⁹

que desarrollará la literatura del Romanticismo. En la ciudad, que se confunde continuamente con el ámbito natural, sólo el castillo, único elemento relevante de lo puramente construido por el hombre, cobra un carácter ominoso:

Mas sobre el valle pende gravemente el
gigante
castillo, sabedor del destino, hasta el suelo
desgarrado por lluvia y viento (pág. 14).

Así, el poema, que parece iniciarse como un canto a la ciudad de Heidelberg, acaba convirtiéndose en un canto de admiración a la Naturaleza. Semejante visión mística de la Naturaleza parece desarrollarse, unida ahora a una concepción de raíz panteísta y a una reflexión sobre la muerte, precursoras también del Romanticismo posterior, en el poema "Animo del poeta", que comienza preguntándose:

¿No estás emparentado con cuanto vive?
¿No se acerca a servirte la misma Parca? (pág.
15)

Y concluye con una reflexión en la que la aceptación de la muerte es consecuencia de la asunción del panteísmo que se interrogaba al comienzo del poema:

Si alguno de los nuestros pasa, en la
tarde,
donde se hundió el hermano, recuerda entonces
el final que le aguarda,
calla, y marcha más confortado (pág. 15).

Pero, ¿cómo influye, cómo se relaciona la poesía de Hölderlin con la de la generación del 68? Es evidente que el tono romántico en la admiración y trascendentalización de la Naturaleza y en la reflexión sobre la muerte desde una postura panteísta halla ecos directos en los primeros poemarios de muchos de los más jóvenes autores a comienzos de los setenta. La poesía de Antonio Colinas, por ejemplo, coincide desde sus inicios¹⁰, con *Preludios a una noche total* (1968), con una línea poética de contemplación y sublimación de la Naturaleza, de armonía entre Hombre y Naturaleza, que desarrollaría el Pre-romanticismo y el Romanticismo alemán, desde Hölderlin hasta Novalis. En este sentido, creo que los poemas de Hölderlin reproducidos en *Trece de Nieve* coinciden, en su tono y en su temática, con una corriente neo-romántica, manifiesta en múltiples y diferentes vertientes, que recorre una parte importante de la poesía joven a fines de los años sesenta y primeros años setenta y que, aparte de su manifestación en diversos libros (*Dibujo de la muerte*, *La Muerte en Beverly Hills*, *Elsinore*, etc.), se hace patente en diversas declaraciones¹¹.

Por otra parte, Hölderlin, con su tratamiento del mundo greco-latino desde una posición radicalmente distinta a la del Neoclasicismo que le precedió, sienta los fundamentos para un desarrollo posterior, desde la nostalgia por un mundo de perfección y estabilidad perdida, de tal asunto en el Romanticismo. Del mismo

modo, es precisamente a través de la visión del mundo clásico greco-latino que desarrollan Hölderlin¹² y los poetas pre-románticos y románticos europeos, a partir de la cual se lleva a cabo, entre los poetas más jóvenes, una vuelta hacia un clasicismo no sólo formal, sino también profundo, en torno a la mitad de los años setenta¹³. Pero la poesía de Hölderlin resulta en otro sentido significativa para los poetas de la joven generación española. La poesía escrita durante el período de locura del autor alemán, entre 1806 y 1843, ha sido considerada como un tipo de poesía visionaria que, de modo semejante a una parte importante de la obra escrita por William Blake, no sólo adelanta los rasgos más característicos del Romanticismo, del que en cierto modo participa, sino una poesía que, con puente en la obra de Edgar Allan Poe, llegará a los inicios de la *modernidad poética*¹⁴ en la obra de Baudelaire, de Mallarmé, de Rimbaud o de Verlaine¹⁵, que derivará en el surrealismo. No es extraño, así, que, poetas jóvenes interesados en los modos de expresión surrealistas subrayen en los primeros años setenta la importancia de la poesía de Hölderlin¹⁶.

Una dirección poética radicalmente distinta a la que apuntaban los poemas de Hölderlin parecen indicar las traducciones de los textos de Bertolt Brecht y de Hans Magnus Enzensberger. Tanto Brecht como Enzensberger, en cierto modo, heredero de la estética brechtiana, habían

propuesto desde sus obras un tipo de literatura comprometida con la realidad social circundante, una literatura que no olvidara las capas menos favorecidas de la sociedad. A esta temática dieron cabida en sus poemas a través de una técnica narrativa, que desarrollaba una anécdota en los textos, de la cual habría de desprenderse, como en las fábulas tradicionales, una enseñanza moral. Para ello propusieron la utilización de un registro lingüístico aparentemente sin relieve, que no se alejara de la lengua hablada y que utilizara los recursos de ésta de un modo poético. Tanto la poesía de Brecht como más tarde la de Enzensberger sirvieron de modelo para aquellos poetas que en España desarrollaron una estética social y para aquellos jóvenes autores que, en la década de los años sesenta, intentaron continuarla. En este sentido, tanto Brecht como Enzensberger habían servido de modelo estético para el desarrollo de la poesía del grupo *Claraboya* durante los años sesenta¹⁷. Los tres poemas de Brecht, traducidos por José M^a. Valverde, apuntaban esta temática de compromiso social desde diversas perspectivas. Tanto "No, si yo no digo nada contra Alejandro" como "Preguntas de un trabajador que lee", señalaban una crítica contra el imperialismo y contra los responsables de los grandes imperios. En el primero de los dos poemas, Brecht concluye:

Los grandes hombres segregaron demasiado
sudor.
En todo eso veo sólo la prueba

de que no sabían estar solos
y fumar
y beber
y esas cosas.
Y debían ser demasiado mezquinos
si no les bastaba estar junto a una mujer (pág.
11).

En el segundo texto mencionado, el poeta, retomando la crítica a los grandes imperios, reivindica la labor de las clases sociales más bajas en el sustento de tales imperios, aquellas clases compuestas por hombres que no han pasado a la Historia¹⁸:

¿Quién construyó Tebas, la de las siete
puertas?
En los libros están los nombres de los reyes.
¿Arrastraron esos reyes los trozos de peñasco?
Y Babilonia, la repetidamente destruida,
¿quién la reconstruyó tantas veces? (pág. 13)

En "De la Cartilla alemana de guerra", Brecht critica la hipocresía de las clases sociales superiores y fundamenta, desde el poema, el concepto marxista de lucha de clases:

Entre los de elevada posición
hablar de comer parece bajeza.
Eso es porque ellos
ya han comido.
(...)
Las montañas y el gran mar
ellos no lo han visto todavía
cuando se les acaba ya su tiempo.
Si los de abajo
no piensan en lo bajo
no se elevarán (pág. 12).

Escritos, respectivamente, en 1925, en 1939 y en 1937, los poemas de Bertolt Brecht son, en cierto modo, precursores de la poesía de temática social que en España

dominará durante los años de la posguerra y se insertan dentro de esa voluntad de *Trece de Nieve* de recuperar a "aquellos poetas o movimientos anteriores cuyo mundo sirva para dilucidar la transformación presente" (nº 1, pág. 3). La poesía de Brecht, como ya he señalado, enlazaba directamente con una línea de la poesía joven que durante los años sesenta había intentado una renovación formal de la poesía social.

En su texto teórico-crítico "Cómo nace un poema", Hans Magnus Enzensberger parte del profundo análisis de Edgar Allan Poe, realizado en las páginas de *The Philosophy of Composition*, inicio de la reflexión poética moderna, para llevar a cabo un examen pormenorizado de uno de sus propios poemas. Su visión moderna de cuál debe ser la función de un análisis literario de un poema, eludiendo cualquier interpretación del texto artístico, queda reflejada en las siguientes palabras:

El único procedimiento adecuado para hablar de un poema sería el comentario que se apoyara solamente en el texto y que además fuera hecho por otro; todo lo demás no deja de ser charlatanería o indiscreción al margen (pág. 34).

De este modo, cualquier vínculo del objeto artístico con su creador no debe ser atendido por el estudioso; el objeto artístico se convierte de esta manera en un objeto autónomo con respecto al autor. Al mismo tiempo, este carácter autónomo que el objeto artístico cobra en el arte moderno, hace que su único referente válido sea él

mismo, es decir, que el propio objeto artístico se convierta en reflexión sobre sí mismo y que, por lo tanto, carezca de *representatividad*, tal como señala más adelante Enzensberger:

El acto creador mismo se constituye en objeto. Este proceso llega a su cima y a sus últimos límites en la pintura de nuestro tiempo. Los pintores no figurativos aclaran que la obra no tiene nada que representar más que el acto mismo de pintar. El cuadro y su nacimiento coinciden en todas sus partes (pág. 36).

De esta manera, afirmado el carácter autónomo y la falta de *representatividad* de la obra artística y del poema en cuanto tal, el texto podrá elaborar su propia forma sin necesidad de una fidelidad, de una referencia directa a la realidad. Así, la poesía de Enzensberger, que se había iniciado próxima a la de Brecht y bajo semejantes postulados del realismo social, inicia una transformación que se manifiesta en una radical renovación formal, paralela a la que algunos grupos de jóvenes poetas habían intentado durante los años sesenta.

Muestra de la radical renovación formal que la poesía alemana inicia a partir de los presupuestos del realismo social y, en cierto modo, desentendiéndose de ellos, son los "Versos pobres" de Max Hölzer publicados en el nº 7 (primavera-verano de 1974), ejemplo de la poesía germana del momento, donde el proceso de autonomía del texto poético parece haber llevado a un *ensimismamiento* en una reflexión desde presupuestos

simbólicos; las referencias directas a la realidad circundante han sido sustituidas por una serie de referencias indirectas, a través de elementos simbólicos, al propio texto:

¿Dónde existe un lugar distinto de la total estepa de la que no se puede separar ninguna imagen?
Que no precisa ya de la altura de un árbol ni de su sombra; que nada la misura. Y su manantial único es nuestro corazón (nº 7, pág. 21).

Junto a la referencia directa a la realidad, en estos poemas, que traduce Manuel Carrión, han desaparecido el tono narrativo, la crítica social y la voluntad moralizadora que habían caracterizado una parte importante de la poesía alemana de corte social desde Bertolt Brecht.

Tras el lapso del segundo número de *Trece de Nieve*, dedicado íntegramente a la obra de Eduardo Chicharro, las traducciones de autores extranjeros se reinician en el nº 3 (primavera de 1972) dando entrada a la poesía escrita en lengua francesa e inglesa. Dentro de la lírica en lengua francesa, una de las traducciones más interesantes que se incluyen en *Trece de Nieve* es la que Guillermo Carnero realiza de cinco poemas de Valery Larbaud, pertenecientes a la *Obra completa de Archibald Olson Barnabooth*. Nacido en Vichy en 1881, Valery Larbaud¹⁹ es uno de los más altos representantes de la literatura francesa escrita en torno a los años de la I Guerra

Mundial; su *Obra completa de Archibald Olson Barnabooth* (es decir, sus poemas, un cuento y su diario íntimo) constituye una de las recreaciones, a través de un alter ego literario, de las costumbres de aquella clase social de la alta burguesía cuyos valores entrarán en crisis, precisamente, con el comienzo de la guerra de 1914. Carnero selecciona para su traducción cinco poemas de Barnabooth, "porque me parecen representativos de las diversas facetas de la personalidad real y literaria de Larbaud" (nº 3, pág. 12). Estos cinco poemas son: "Prólogo", "Oda", "Centomani", "La máscara" y "Envío a todos los hombres de letras y artistas". "Prólogo", poema que abre la primera sección de las *Poesías* de Barnabooth titulada *Los borborignos*, expone, desde una radical ironía, los presupuestos estéticos de los que parten los poemas de dicha sección:

¡Borborignos!, ¡borborignos!...
Gruñidos sordos del estómago y las entrañas,
lamentos de la carne modificada sin descanso,
voces, cuchicheos orgánicos irreprimibles,
voz, la única voz humana que no miente,
e incluso persiste algún tiempo después de la
muerte fisiológica...
(...)
¡Borborignos!, ¡borborignos!...
¿Existirán también en los órganos del
pensamiento,
inaudibles por el grosor de la cavidad
craneana?
Al menos, he aquí unos poemas a su imagen...
(pág. 14)

Barnabooth considera sus propios poemas como
"borborignos" del pensamiento, como emanaciones

fisiológicas, y de ese modo, a través de una mordaz ironía, intenta eliminar desde su "Prólogo" cualquier interpretación sentimental de sus textos, cualquier vestigio que pudiera quedar en sus poemas del Romanticismo anterior. Esta ironía distanciadora que pretende encubrir un sentimentalismo, del que, no obstante, quedan rastros en la obra de Larbaud-Barnabooth, se manifiesta como una reacción radical contra el Romanticismo y queda teorizada en el poema "La máscara":

 Escribo siempre con una máscara en el
 rostro;

 (...)

 Ah, ojalá un lector fraternal, a quien hablo
 desde esta pálida máscara brillante,
 viniera a dar un beso grave y lento
 sobre la faz deprimida y la mejilla gris,
 para apretar aun con más fuerza en mi cara
 esta otra cara perfumada y hueca.

Esa máscara simboliza uno de los temas más repetidos en la obra del multimillonario Barnabooth: la incapacidad para vivir plenamente una vida que sin embargo discurre imparable, puesto que Barnabooth pertenece a esa clase hombres ricos que "padecen una exclusión de la realidad, de la que es responsable el lujo que les rodea" (pág. 12). De esta forma, sus poemas, que se llenan de objetos lujosos, dejan en cambio una desazón nostálgica, que expresan, por ejemplo, los versos finales de "Oda":

 ¡Ah!, que estos ruidos y este movimiento
 entren en mis poemas y digan
 por mí mi vida indecible, mi vida

de niño que no quiere saber nada
salvo esperar eternamente cosas vacías.

O, también, los versos finales de "Centomani":

Arboles, ruinas, talud, cañadas de
Basento,
paisaje incoloro y apenas melancólico,
¿por qué no tendrías cien manos para impedir el
paso
al hombre que era yo y que nunca más seré?

El viaje continuo de Barnabooth por Europa que reflejan sus poemas en paisajes apenas entrevistados, en imágenes que se yuxtaponen unas a otras en sus versos en una acumulación enumerativa, es el reflejo de otro viaje más profundo, el viaje por la vida, que el poeta siente, con pesar, con semejante superficialidad.

Esa preocupación por la fugacidad del tiempo iba a resultar obsesiva en los primeros libros de los poetas de la generación del 68 y les iba a llevar a enlazar directamente con la literatura del *fin de siècle*²⁰ y, a partir de ella, con los autores del comienzo del nuevo siglo, entre ellos Larbaud. Pero es más, la "máscara", la ocultación de los sentimientos del yo tras un personaje figurado, que Larbaud elevó a categoría ejemplar en la creación de su A.O. Barnabooth, iba a resultar en los poetas más jóvenes una forma emblemática de referirse a la utilización, para su expresión, de un *correlato objetivo*, que permitiera distinguir radicalmente entre el personaje poético y sus opiniones expresas en el texto y el autor²¹. El poeta, así, se expresaba a través de un

conjunto de objetos y de personajes con los que, en cierto modo, se identificaba guardando siempre una distancia entre correlato y poeta. Del mismo modo, que la "máscara" es símbolo de la distancia entre poeta y personaje poético, de la imposibilidad de una expresión personal en el texto, la continua referencia a objetos lujosos en los poemas de Barnabooth trata de exponer precisamente, al contrario de lo que aparenta a primera vista, una crítica contra todo ese mundo de lujo que, como ha señalado Carnero (pág. 12), le crea un *complejo de Midas* y que es responsable de su exclusión de la realidad y, consecuentemente, de su incapacidad para vivir plenamente. Todo ese mundo de referencias lujosas, que encuentra eco en la primera poesía de Carnero y en una parte importante de la joven poesía a finales de los años sesenta, no expresa sino una tremenda desolación ante el vacío que oculta, ante la fugacidad de la vida que tanto lujo no puede detener²². Esta situación produce una reacción irónica en la poesía de Barnabooth, que queda reflejada en los versos de su "Prólogo", y se manifiesta con un distanciamiento progresivo de la realidad y de la expresión personal, ironía y distanciamiento que, presentes también en la poesía de Guillermo Carnero desde el primer momento, se empiezan a manifestar de un modo más efectivo a partir de su segundo libro *El sueño de Escipión* (1971)²³, en un intento, como

en Larbaud, de romper con el tono romántico que había lastrado su primera obra.

Si la poesía de Valery Larbaud trataba de desvincularse, mediante la ironía, del lirismo y el sentimentalismo que habían caracterizado a una parte importante de la poesía romántica, Francis Ponge, perteneciente a la siguiente generación poética francesa, reaccionará contra el lirismo del lenguaje, contra el lirismo convencional e interiorista, a través de un distanciamiento de la realidad y un *objetivismo* que pondrá su atención en los objetos cotidianos, en lo prosaico de la realidad, expresado con un lenguaje cuya finalidad es la exactitud y la descripción de carácter narrativo²⁴. El carácter prosaico que Ponge quiso dar a sus poemas en prosa, queda reflejado en el título de su libro de 1930 *Proèmes*, del que Gonzalo Armero traduce el poema "Retórica" en el n° 4 de *Trece de Nieve* (otoño de 1972):

Imagino que lo importante es salvar a algunos jóvenes del suicidio y a otros de ingresar en el cuerpo de policía o en el de bomberos. Pienso ahora en aquellos que se suicidan por asco, por creer que "los otros" están demasiado presentes en ellos mismos.

A estos se les puede decir: conceded por lo menos la palabra a vuestra propia minoría. Sed Poetas (pág. 29).

En algunos de los poemas seleccionados en *Trece de Nieve*, Ponge pone el acento en el desarrollo de una lógica de la

sinrazón, que halla su formulación en poemas como esta "Retórica" o como en "Los placeres de la puerta":

Los reyes no tocan las puertas.

No conocen tal felicidad: la de empujar suavemente o con rudeza uno de los grandes tableros familiares, volverse y tornarlo a su lugar: tener en los brazos una puerta (pág. 35).

En otros casos, Ponge lleva a cabo una descripción de objetos reales y cotidianos con una precisión y un detallismo tal, con un carácter minimalista, que los objetos parecen elevarse a una esfera de total irrealidad, como en "Lluvia" o en "La ostra":

La ostra es del tamaño de un guijarro mediano aunque de aspecto más rugoso y color menos uniforme, brillantemente blanquecino. Es el suyo un mundo tercamente cerrado. Sin embargo puede ser abierto: para ello hay que sostenerla en el pliegue de un paño, utilizar un cuchillo mellado y no muy cortante, atacándola cuantas veces sea necesario. Los dedos ávidos se cortan, se rompen las uñas: es un trabajo muy sucio. Los golpes que recibe señalan su envoltura con blancos redondeles semejantes a halos (pág. 33).

En su objetivismo, en su descripción pormenorizada de los objetos cotidianos, en su cotidianismo, en su disimulo de la subjetividad bajo una aparente objetividad, etc., Ponge es un precursor del *Nouveau Roman* que se desarrollará en Francia a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, de la mano de Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, etc. y que supondrá, desde distintas perspectivas, un replanteamiento de la narrativa, y paralelamente de la literatura en general,

desde una superación del realismo más ralo y del existencialismo dominantes en los años posteriores a la II Guerra Mundial.

Ejemplo de la literatura posterior a 1945 escrita en lengua francesa, del egipcio, residente en Francia, Edmond Jabès traduce José Miguel Ullán, en el n° 3 de *Trece de Nieve*, una parte de "El umbral de la nada", perteneciente a su ciclo, a mitad de camino entre la prosa y la poesía, *El libro de las preguntas*, en el que una preocupación por la importancia del libro y su carácter emblemático le vincula a la tradición judaica:

No se construye el libro; se desconstruye, empero. Dios ha muerto por el libro.

Libro: ¿tumba abisal de Dios?

Esta desconstrucción es retorno a la palabra inicial.

Ley fundamental de la antenochec; la sombra y la claridad dispersan su principio a todos los vientos.

En transparencia, un plano de arquitecto se manifiesta sobre la hoja blanca.

El escritor edifica su morada en lo invisible y al instante la destruye para que sea morada para todos, morada eterna (pág. 10).

Ullán, a través de Edmond Jabès, recuperaba una línea de pensamiento místico de raíz cabalística que enlazaba, como en Rimbaud y en algunos de los poetas más importantes de la modernidad, la palabra poética con la palabra única, con el *verbum* bíblico del que provienen todas las cosas, dotándola así de un carácter divino. En esta misma línea poética había de coincidir, a comienzos de los años setenta, con Jabès y con Ullán, el poeta de la generación de los cincuenta José Angel Valente, quien,

dentro de esa tendencia místico-cabalística, último extremo al que llevaba la concepción de la poesía como conocimiento, definiría el estado de escritura, interpretando al escritor de origen egipcio:

Estado, pues, de disponibilidad y de receptividad máximas caracterizado por la tensión entre ausencia e inminencia que tan profundamente marca la entera tradición judía. Ausencia e inmanencia del Nombre en el no lugar donde se inicia la revelación, en el desierto, en el exilio (...), único espacio real en que esa palabra encuentra manifestación²⁵.

La concepción de la poesía como un modo de conocimiento de la realidad se convertía así en un ansia de conocimiento de lo absoluto y, en consecuencia, sólo un camino místico podría facilitar ese acceso a lo único.

Las muestras de poesía francesa contemporánea concluían con un poema reciente, "Para un caballo turco", fechado en el verano de 1972, de Anne Marie Magdaleine Bernard, que Justo Alejo traducía en el n° 7 de *Trece de Nieve*:

He cerrado los ojos con el mismo dulce
cansancio
de quien corre las cortinas de la habitación a
la tarde
para que la luz aplique sus manos más ligeras,
más sedosas, unidas tiernamente a aquellas de
la sombra (pág. 17).

Pero, si hay un tipo de poesía extranjera que merece un especial tratamiento dentro de *Trece de Nieve*, es la poesía anglosajona, y en especial, la poesía norteamericana, que, de la mano del poeta y crítico

inglés Kevin Power, encuentra amplia representación en las páginas de la revista. Licenciado en ruso y en literatura norteamericana, Kevin Power había conocido en los primeros años setenta en la Universidad de Valladolid, donde se encontraba como lector, a Mario Hernández, que estaba allí como profesor. Power colaborará ya en el nº 3 (primavera de 1972) de *Trece de Nieve* con tres poemas, traducidos por Carmen García del Potro, pero su labor fundamental, dentro de la revista, será la de introductor y presentador de la poesía norteamericana de este siglo. La importancia del papel desempeñado como introductor de la poesía norteamericana en *Trece de Nieve* por Kevin Power será tal que, cuando en el curso 1973-1974 se traslade a U.S.A. a la Universidad de Buffalo, la revista le nombrará "su corresponsal en aquel país" (nº 5-6, pág. 6).

Dentro de la poesía norteamericana, la figura más destacada por *Trece de Nieve* es, sin lugar a dudas, Ezra Pound. Con motivo de la muerte del poeta norteamericano en 1972 en Venecia *Trece de Nieve* le rinde un amplio homenaje en el nº 4 (otoño de 1972):

El silencio creciente que ha sido Pound en los últimos diez años ha callado definitivamente. El hombre cuya enorme personalidad y voracidad es parte tan sustancial de cualquier intento de entender lo que es la poesía moderna, ha desaparecido. Su pasión, generosidad y conocimientos están ahora separados de la carne (nº 4, pág. 39).

En ese número se traducen nueve poemas pertenecientes a *Lustra*, libro publicado originalmente en 1916, y se incluye el artículo "Big Ez", en el que Kevin Power realiza un repaso de la vida y la obra de Pound. En 1912, junto a Amy Lowell, H.D. (Hilda Doolittle), F.S. Flint, D.H. Lawrence, John Gould Fletcher y Richard Aldington, Pound había fundado el movimiento imaginista y había lanzado *The Imagist Manifesto* con tres proclamas fundamentales, recogidas de Flint: "1) tratamiento directo del "objeto", ya sea subjetivo u objetivo; 2) no utilizar en absoluto ninguna palabra que no contribuya a la presentación; 3) en lo que concierne al ritmo: componer con la secuencia de la frase musical, no con la secuencia de un metrónomo"²⁶. Pero si estos tres aspectos eran importantes para la poética *imaginista*, es evidente que ésta se fundaba en un punto básico: la importancia de la imagen en la expresión poética. Así lo explicará Pound en su texto *A few Don'ts*:

Una "Imagen" es aquella que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo. (...) Es la presentación instantánea de tal "complejo" lo que proporciona ese sentido de liberación repentina; ese sentido de libertad de los límites del tiempo y del espacio; ese sentido de crecimiento súbito que experimentamos en presencia de las obras de arte más grandes.

Es preferible presentar una sola "imagen" a lo largo de toda una vida que producir obras voluminosas²⁷.

El mismo Pound recogería por primera vez en marzo de 1914 la obra de los imaginistas en la primera antología del

grupo: *Des Imagistes. An Anthology*. La imagen poética iba a ser el sustento fundamental del texto poético elaborado bajo las premisas *imaginistas*. Ahora bien, Pound no pretendía crear en sus poemas una imagen escultórica, como parecía contentar al resto de poetas *imaginistas*, sino una imagen activa, que acumulara en torno suyo toda la energía del cambio, toda su dinamicidad²⁸. Es así como en junio de 1914 lanza, junto a Wyndham Lewis, desde la revista *Blast* el manifiesto *vorticista*, en el que escribía: "El vorticista está en el punto máximo de energías cuando más inmóvil está. El vorticista no es esclavo de la conmoción, sino su amo"²⁹. En este ambiente, surgen los poemas de *Lustra* que se traducen en *Trece de Nieve*, en los que el principio organizador del texto es precisamente la translación de una imagen real a un plano metafórico, imaginario, una imagen condensada, que acumula en sí toda una experiencia, como puede verse en "Gentildonna":

Pasó ella sin estremecer mi sangre, la que
 ahora
 moviéndose entre los árboles, y asiéndose
 al aire que ella
 dividió,
 abanicando la hierba por la que entonces
 caminaba,
 permanece:

grises hojas de olivo bajo un cielo frío de
 lluvia (pág. 3).

Pero, tal como señala Kevin Power, lo original de estos poemas de Pound no se encontraba en su mera utilización

de imágenes poéticas, sino que, al modo propuesto por el *vorticismo*, conseguía "dar la tensión y cohesión del poema (...) mediante una técnica de superposición, es decir, una imagen sobrepuesta a otra, velada o levemente aludida, lo que nos exige un salto en la ruptura aparente" (nº 4, pág. 44); así puede verse, por ejemplo, en "Poema del abanico, para su señor imperial":

Oh abanico de seda blanca,
claro como escarcha en la hoja de hierba,
a ti también te han dejado a un lado (pág. 4).

Es decir, muchos de estos poemas se fundamentan en una ruptura lógica de tipo metafórico, expresada habitualmente sin tránsito, ruptura en la que el término real y el término imaginario resultan muy distanciados, como puede verse en "La bañera":

Como una bañera vidriada de porcelana
blanca
en que el agua caliente cesa o se va enfriando,
tal el lento enfriarse de nuestra pasión
caballeresca,
oh mi muy alabada, pero-no-del-todo-
satisfactoria-dama (pág. 4).

Tal como señala Kevin Power, en su artículo-homenaje "Big Ez", en sus poemas "Pound basa su método en situar el instante de la verdad y la sabiduría en la fugacidad del momento. Niega que exista la verdad de modo distinto a como existe el instante" (pág. 47). Precisamente esta poética del *instante*, de captación de la *impresión* que produce el instante fugaz en el espíritu del artista es

la que fundamentará la estética desde el impresionismo y el simbolismo hasta las últimas manifestaciones vanguardistas en la poesía contemporánea³⁰. De esta manera, el *imaginismo*, y, en consecuencia, el *vorticismo*, revela sus raíces hundidas en el simbolismo y en la estética del *fin de siècle*³¹.

Pero los poemas de *Lustra* que se traducen en *Trece de Nieve* revelan otro aspecto interesante de la poesía de Pound, que atraía a los poetas españoles jóvenes a comienzos de los años setenta. T.S. Eliot ya había señalado la deuda de muchos de los poemas breves que se incluían en *Lustra* con los epigramas griegos y con los escritos por Marcial y la importancia que estos textos tenían dentro de la poesía poundiana³². La voluntad de trasladar la instantaneidad de la percepción visual, de la percepción de una imagen, al poema, le hacía adoptar un estilo concentrado, epigramático, que subyacía en la definición de imagen que él mismo había propugnado bajo la influencia del *imaginismo*; este estilo epigramático halla eco en varios de los poemas traducidos en *Trece de Nieve*, como en "Alba":

Tan fresca como las hojas pálidas y
húmedas
del lirio de los valles
yacía junto a mí en el amanecer (pág. 5).

O en "Ts'ai chi'h", que apunta ya la importante vinculación de estos poemas breves con los "haiku" y "haikai" japoneses:

Los pétalos caen en la fuente,
las hojas del rosal color naranja:
sus ocres se agarran a la piedra (pág. 4).

La atracción de los *imaginistas* por las formas concentradas de la poesía oriental ("tankas", "haikus" y "hai-kai") ya se había manifestado en los primeros momentos de formación del grupo, cuando en 1908 T.E. Hulme funda junto a F.S. Flint *The Poet's Club* en Londres y se proponen instaurar el verso libre y adoptar los "tankas" y los "hai-kai" japoneses. A este grupo se uniría un año más tarde Ezra Pound. Pero la preocupación de Pound por las formas poéticas orientales llegaría más lejos que en sus compañeros *imaginistas* y manifiesta un especial crecimiento precisamente en torno a 1916, año en que se publican los poemas de *Lustra* que *Trece de Nieve* traducirá. En 1917, Ezra Pound publica en colaboración con Ernest Fenollosa su primer estudio sobre la literatura japonesa: *Noh: A study of the classical stage of Japan*. De la mano de Fenollosa, publicaría también veinte años más tarde uno de sus estudios de literatura oriental más renombrados: *The chinese written character* (1937). En este último libro Pound-Fenollosa defendía la escritura ideogramática china como un modo de expresar en simultaneidad diversas imágenes, varios significados distintos, que de esa manera se acumulan en un mismo tiempo. La escritura ideogramática china era la máxima expresión conseguida de una aspiración a la condensación

que Pound había practicado desde su teoría vorticista mediante la yuxtaposición y superposición de imágenes³³; el ideograma conseguía que esta simultaneidad de imágenes se expresara de un modo efectivo y activo en una forma lingüística desposeída de todo discurrir temporal. De esta manera, la concepción ideogramática adelanta precisamente una de las estructuras unificadoras de los *Cantos* poundianos (nº 4, pág. 45), de los que publicaría una primera muestra en 1925.

Trece de Nieve presta también una especial atención a las manifestaciones poéticas herederas de las formas orientales y en el nº 3 (primavera de 1972) Kevin Power comenta extensamente el poema *Renga* compuesto a partir de moldes japoneses por cuatro poetas de distintos idiomas: Octavio Paz, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlison y Jacques Roubaud. El poema colectivo se fundamenta en el principio del *renga* japonés, o poema engarzado, formado por una serie de *tankas*, en que a una estrofa de tres versos de 5-7-5 sílabas seguía otra de dos versos de 7-7 sílabas. Kevin Power se encarga de subrayar la vinculación del nuevo experimento poético con los hallazgos que en los años veinte lograra Ezra Pound en este mismo campo de las formas poéticas orientales:

Roubaud, Sanguineti, Paz y Tomlison han seguido correctamente el sendero de Pound y han traducido la esencia de la forma japonesa a una nueva forma consonante con el método de la poesía europea. En la tradición japonesa la meditación se concentra sobre la naturaleza, su simbolismo y significación universal; los europeos han convertido esta

meditación en otra sobre el ser y construcción del poema, así como sobre el sentido de la lengua (nº 3, pág. 44).

De esta manera, *Renga* se convertía de diversas formas en un ejemplo para la joven poesía española: por una parte, enlazaba con la tradición del poema oriental, casi olvidada en nuestra poesía del momento³⁴; por otra, mostraba una forma de elaboración colectiva y la manera de crear un texto impersonal, acorde con las tendencias más vanguardistas del arte (pág. 45); en tercer lugar, señalaba una temática actual dentro de la poesía, la reflexión sobre el propio ser del poema, así como sobre el material lingüístico de que se compone; por último, exponía una técnica de composición poética fundada en la yuxtaposición de imágenes. *Renga*, así, se convierte para *Trece de Nieve* en una muestra de lo que constituye una poesía de vanguardia, acorde con las preocupaciones del arte del momento, al mismo tiempo que enlaza con la poesía de Pound en su preocupación por la poesía de Extremo Oriente.

He subrayado repetidas veces la importancia que desde *Trece de Nieve* se da a una de las técnicas poéticas más importantes en la obra de Ezra Pound y que condiciona su aproximación hacia la poesía oriental y al ideograma, suponiendo el fundamento técnico de sus *Cantos*: la superposición de imágenes en una forma poética concentrada y activa. Precisamente, como he apuntado, *Lustra*, libro al que pertenecen los poemas traducidos en

Trece de Nieve, pone el acento en esos dos aspectos: la creación del poema a partir de imágenes y la concentración lírica en un poema breve que se aproxime al máximo a la expresión simultánea. En su preocupación por la imagen poética y su derivado, la metáfora, la influencia de la poesía de Pound coincidirá en los directores de *Trece de Nieve* con la influencia, presente desde un inicio en Hernández y Armero, de la poesía de Vicente Huidobro y del Ultraísmo. La voluntad de repristinizar la poesía llevó al Ultraísmo y a su cabeza más representativa, Vicente Huidobro, a elaborar una poética fundada en la imagen y en la metáfora, que habría de influir directamente en el desarrollo de toda la poesía española de los años veinte³⁵. En esta repristinación, el *haiku* y las formas poéticas orientales no serían extrañas a la poesía vanguardista española. Imagen y metáfora, así lo pretendían los rectores de *Trece de Nieve*, habían de ser las bases de la nueva poesía en los años setenta.

Pero la atención por Ezra Pound en *Trece de Nieve* no terminaba en el homenaje que a lo largo del nº 4 se le tributaba, ni en su situación como punto de partida de la poesía norteamericana contemporánea, como más adelante se verá. En el nº 3 de la segunda época (mayo de 1977) de *Trece de Nieve* Francisco Javier de la Iglesia recuperaba un antiguo artículo de Pound publicado en marzo de 1921 en la bilbaína revista *Hermes*: "Algunas notas sobre

Francisco de Quevedo". Cuando en 1908, recién licenciado en la Universidad de Pennsylvania, Ezra Pound se traslada a Europa, viene a España para recoger datos para una tesis sobre Lope de Vega que por entonces preparaba y que jamás llegó a publicar. De su dudoso conocimiento de la lengua española queda constancia en alguno de sus *Cantos*, en los que las grafías castellanas antiguas se mezclan con una extraña articulación. Sin embargo, su conocimiento de la literatura española parece ser amplio y su capacidad de relación con las diversas literaturas nacionales europeas le permite situar a algunos de nuestros autores en una perspectiva absolutamente novedosa, como en el caso de Quevedo en el estudio recuperado por *Trece de Nieve*. Por un lado, Pound señala cómo una parte importante de la obra de Quevedo procede de *copia*, es decir, de adaptaciones y traducciones de textos procedentes de otros autores, y como ejemplo señala el caso del conocido soneto quevediano "Buscas en Roma a Roma, oh peregrino...", que, según el poeta y crítico americano, procede de una tradición renacentista en la que algunos de los eslabones son Lázaro Bonamico, Janus Vitalis, Joachim Du Bellay o Edmund Spenser. En contraposición, subraya Pound la importancia de la prosa española del siglo XVII y los avances conseguidos por nuestros autores barrocos en este sentido, y la influencia que este desarrollo pudo tener en la prosa francesa del siglo XVIII. En este sentido, Quevedo es un

ejemplo importante del desarrollo de tal género literario. Sin embargo, una parte importante de su obra en prosa está dedicada a discursos morales, políticos o religiosos, y el juicio que con respecto a estos escritos emite Pound resulta negativo: "El contenido de estos discursos está más muerto que el fiambre. Nadie precisa en lo más mínimo de su lectura" (pág. 20). Por último, la poesía del autor español tampoco es altamente valorada por Pound, quien escribe: "Su poesía es a veces meritoria y a menudo "poética", sin llegar a ser una gran poesía" (pág. 23). Así pues, aunque el artículo de Pound supone una reconsideración negativa de la figura literaria de Quevedo dentro del panorama cultural europeo, sin embargo la recuperación de este artículo en *Trece de Nieve* adquiere una especial significación si se tiene en cuenta la importancia del poeta norteamericano en la revista.

La importancia de Ezra Pound y del movimiento *imaginista* dentro de la poesía norteamericana es tal que T.S. Eliot llegó a considerar a tal movimiento como el "punto de partida de la poesía moderna", subrayando dos de sus caracteres fundamentales: el enlace con la poesía francesa simbolista y post-simbolista y su atención erudita hacia la poesía escrita en distintas épocas y lenguas³⁶. Su preocupación por la imagen como base constitutiva del poema, la declaración de la autonomía del objeto artístico y del poema como un ejercicio en proceso, la recuperación de elementos irracionales, la

erradicación del control del artista sobre el objeto creado, etc. serán rasgos de la poesía contemporánea norteamericana heredados de la poética *imaginista* que sustenten las obras de Robert Duncan, Robert Creeley o Charles Olson, entre otros. Al estudio de estos autores y de la poesía norteamericana en general publicada entre 1950 y 1970 se dedicará el número monográfico doble de *Trece de Nieve* (nº 5-6), correspondiente a Primavera-Verano de 1973. El concepto tradicional de poesía, a la hora de elaborar este número monográfico, ha sido ampliado en sus límites, para de esta manera poder incluir no sólo creaciones poéticas en su sentido más estricto, sino también partituras musicales, como "Pieza para instrumentos de cuerda", de Chris May, "Gotas de lluvia", de Hugh Shrapnel, o "Composición 1960-1962", de La Monte Young, además de textos teóricos y reflexiones sobre la música de John Cage o el texto "La música como un proceso gradual", de Steve Reich. Por otra parte, el concepto de poesía se amplía para recoger las reflexiones teóricas del poeta Charles Olson o las creaciones de poesía concreta.

La poesía y el arte norteamericano producidos entre 1950 y 1970 se definen, según opina Kevin Power,

como reacción contra el predominio de la cultura europea. (...) Sus obras son refrescantemente nuevas e iconoclastas. Muchas de ellas se dirigen contra un arte de interpretar la realidad en busca de un significado (nº 5-6, pág. 7).

Al despreocuparse el arte por la interpretación directa de la realidad circundante, al desprenderse la creación de su carácter *mimético*, la consideración del artista también varía y la de la función de la obra de arte en el esquema social. Una *hermenéutica* de la obra artística se va haciendo más cuestionable, dado que la propia obra no *interpreta ni imita la realidad*, para dejar paso a una consideración más objetiva de la creación artística, que atienda menos a sus contenidos y más a su realización en *sí*³⁷. De esta manera, el artista no es un *iluminado* como en el Romanticismo, sino que, desprovisto de cualquier carácter de divinidad, es un creador que se aproxima al público, para que éste participe en su creación:

En lugar de pretender investigar la realidad y poner a nuestro alcance sus descubrimientos, el artista pide al público que participe y descubra junto con él, o simplemente, que experimente sin interpretar (pág. 8).

Así, el papel del artista queda reducido a la mínima presencia en una pretensión objetivadora que también "utiliza el azar como principio estético, como método de erradicar el control personal total" (pág. 7) de la creación artística. Formalmente, la poesía norteamericana del período 1950-1970 se caracteriza por una reacción contra el dominio estético de la obra de T.S. Eliot:

Colectivamente reaccionan contra el dominio de Eliot y de su poesía. Atacan el metro complicado, el estilo formal, el control de la textura, la restricción de la forma, la ironía y la elegancia, la complejidad y la ampulosidad; en resumen, al

poema como una experiencia madura, como un tema intelectualmente definido (pág. 8).

En consecuencia, las obras de estos autores se caracterizarán como objetos que se van definiendo en su propio proceso de formación, en el mismo momento de su creación, y que tratarán, por lo tanto, de expresar dicho proceso de creación, que adquiere así un carácter plenamente autónomo. El músico Steve Reich definirá esta especial concepción del objeto artístico en su texto teórico "La música como un proceso gradual":

Yo compongo el material, decido el proceso por el que va a pasar, pero una vez que he tomado estas decisiones iniciales, el proceso funciona por sí solo. (...)

Aunque yo pueda tener el placer de descubrir procesos musicales y de componer el material musical para desarrollarlos, una vez que el proceso se inicia y se carga, funciona por sí solo (pág. 33 y 34).

De esta forma, la creación artística adquiere un carácter autónomo absoluto con respecto a su autor, un carácter autónomo que permite su consideración como un objeto independiente.

Estos caracteres generales de la poesía norteamericana contemporánea comienzan a tomar cuerpo concreto en el manifiesto "Poesía Proyectiva" que Charles Olson³⁸ publicó en 1950 en la revista *Poetry New York* y que *Trece de Nieve* reproduce en una traducción que intenta mantener la singular sintaxis del original inglés. Junto al texto teórico de Olson se publica el artículo "Dentro y fuera del laberinto proyectivo", de

Kevin Power, y el poema "Los martin-pescadores", del autor norteamericano, traducido por Guillermo Carnero. La concepción poética de Charles Olson viene a coincidir con el método ideogramático propugnado por Pound en cuanto que ambos autores pretenden una captación y una presentación en el poema con carácter de simultaneidad. Si Pound pretendía lograr esta simultaneidad mediante la yuxtaposición de imágenes, Olson trata de alcanzarla mediante la distorsión de la sintaxis en la creación de un objeto artístico en el que, como opina Kevin Power, se "intenta reproducir el lenguaje tal como se origina" (pág. 53); de esta manera, reproduciendo el lenguaje tal como se origina, Olson "parece perseguir un "lavado" emocional, a través del cual se filtre el significado. si podemos percibir el poema de este modo, la energía se transmitirá sin necesidad de recurrir a actos interpretativos" (pág. 53). Es decir, Olson pretende una comunicación directa y efectiva que no necesite barreras interpretativas y que elimine los impedimentos en esa comunicación.

Para Olson, la sílaba es la parte fundamental y constitutiva del poema, "la que conforma y retiene juntamente los versos, las formas más amplias, de un poema" (pág. 43) y al mismo tiempo es la que aproxima y comparte la lengua escrita con la lengua hablada. Siendo así, el acercamiento que Olson pretende del poema escrito al habla natural, a fin de conseguir una comunicación

efectiva, habrá de fundarse en la sílaba como elemento raíz del pensamiento. A partir de la sílaba, la aproximación de la poesía al habla habrá de efectuarse con fundamento en dos elementos básicos: *oído* y *aliento*.

Considero lo que la POESIA PROYECTIVA enseña, o sea, esta lección, que esta poesía únicamente existirá cuando un poeta consiga registrar las adquisiciones de su oído y las presiones de su aliento (pág. 43).

La poesía ha sufrido un progresivo alejamiento de sus orígenes orales y fundamentalmente musicales, alejamiento producido por los condicionamientos impuestos por su soporte material escrito, que ha sido el modo principal de la transmisión poética desde los poetas isabelinos³⁹. Una recuperación efectiva de estos elementos orales como constitutivos de la poesía sólo se ha conseguido, según Charles Olson, a partir de las obras de e.e. cummings, Ezra Pound y William Carlos Williams, quienes han realizado su obra "como si la poesía llevara implícita en la escritura su lectura":

Pero lo que quiero aquí resaltar, con este énfasis en la máquina de escribir en cuanto personal e instantáneo registro de la voz del poeta, es la naturaleza ya proyectiva de la poesía que los herederos de Pound y Williams están experimentando. Están ya componiendo como si la poesía llevara implícita en la escritura su lectura, como si no la vista sino el oído fuera a ser su medidor, como si los intervalos de su composición pudieran ser tan cuidadosamente dispuestos como si fueran precisamente los intervalos de su registro (pág. 48).

Esta voluntad expresa de Charles Olson de recuperar los elementos orales del poema, es decir, el oído y el aliento, enlaza con el intento de recuperación del ritmo musical, más allá del ritmo escrito, que los *imaginistas* pretendieron y del que dejaron constancia en aquella máxima de su manifiesto: "En lo que concierne al ritmo: componer con la secuencia de la frase musical, con la secuencia de un metrónomo". Ezra Pound, dada su atracción por la poesía provenzal, de fundamento principalmente musical⁴⁰, llevaría aún más lejos esta propuesta en *A few Don'ts*, llegando a decir: "Compórtate como un músico, un buen músico, cuando abordes esa fase de tu arte que tiene paralelos exactos con la música. Gobiernan las mismas leyes, y no estás obligado por ninguna otra"⁴¹. Por otra parte, el mismo verso libre, que dominará en la poesía proyectiva y, en general, en la poesía norteamericana entre 1950 y 1970, procede de esa tendencia a la recuperación de los elementos orales y musicales de la poesía que iniciaron los *imaginistas* y Pound a su cabeza⁴².

He apuntado que una de los fundamentos teóricos básicos de la poesía proyectiva, tal como la entiende Charles Olson, es la pretensión de lograr una comunicación directa y efectiva y para ello es necesario eliminar cualquier tentación interpretativa ante el texto poético, que habrá de ser tratado con el mismo carácter

autónomo que cualquier otro objeto de la realidad circundante:

Los objetos que aparecen en cualquier momento dado de la composición (...) son, pueden ser, tienen que ser tratados exactamente como se muestran allí y no por ideas cualesquiera o concepciones previas traídas de fuera del poema, tienen que ser manejados como una serie de objetos "en campo" de tal modo que una serie de tensiones (que también lo son) sean obligadas a integrarse, e integrarse justamente dentro del contenido y del contexto del poema que se ha abierto su propio camino, a través suyo y del poeta (pág. 46).

De esta manera, el poema se convertirá en un principio activo, en una creación abierta, que se mostrará en su propio proceso de creación, atrayendo hacia sí elementos y relaciones que se ponen en juego en el interior del poema. Así, como quiere Olson, el poema se convertirá en un complejo entramado en el que "una percepción tiene que inmediata y directamente conducirnos a una nueva percepción" (pág. 43).

Pero en su pretensión de dotar de un carácter completamente autónomo a la creación poética, de objetualizar la creación artística, la poesía proyectiva topa con el sujeto, con el "yo" creador del poema. Charles Olson tratará de eliminar de la poesía toda interferencia lírica, siendo en esto heredero también de la poesía *imaginista* y de Pound:

Objetismo es el prescindir de la interferencia lírica del individuo en cuanto yo, del "sujeto" y de su alma, esa peculiar presunción por la que el hombre occidental se ha interpuesto a sí mismo entre lo que es como criatura de la naturaleza (...) y

esas otras creaciones de la naturaleza que podemos, sin menoscabo, llamar objetos (pág. 49).

El *objetismo*, tal como lo expone Olson, no se opone al "subjetivismo", pues "él mismo ha sido el causante de su muerte" (pág. 49), sino que se establece como referencia a un tipo de relación que se establece con la experiencia, con la naturaleza, y que halla su reflejo en el poema. Así pues, en tanto en cuanto *relación* entre el hombre, como objeto, y la naturaleza, el fundamento de la poesía habrá de sostener una tensión entre ambos elementos y, en consecuencia, su principio será básicamente de carácter *dramático*. Este carácter *dramático* lo encuentra Olson en *Los Cantos* de Ezra Pound, un tipo de poesía que enlaza con los poetas isabelinos y que adelanta el carácter *proyectivo* de la nueva poesía.

Pese a la aparente unidad de la teoría poética proyectiva, tal como la expresa en su artículo Charles Olson, *Trece de Nieve* recoge dos muestras bien diversas de la materialización de tal tipo de poesía. Por una parte, el extenso poema, traducido por Guillermo Carnero, "Los martín-pescadores", de Olson, muestra una compleja composición entretrejida a partir de tres elementos recurrentes en el texto (el símbolo *E*, una cita de Mao y el símbolo del martín-pescador) que realizan una representación dramática de diversas connotaciones dominantes en el poema: acción, destrucción, creación y cambio. Por otra parte, mucho más sencillo formalmente resulta el poema "El nombre", de Robert Creeley:

Sé
tan natural y lista
como tú sabes,
hija,

que el nombre
que te di
amando a tu madre
esté en ti

en ti la mujer
traída de la sensualidad,
de su medida,
sin proyecto (pág. 63).

La forma sencilla y simple del poema logra una intimidad y la expresión, a través de un lenguaje directo, de las complejidades intelectuales. La poesía de Creeley adquiere un cierto tono coloquial, directo y narrativo, en un intento de lograr, como quiere Olson para la poesía proyectiva, una comunicación directa y efectiva.

La voluntad objetivadora que caracteriza en general a la poesía norteamericana entre 1950 y 1970 se hace patente incluso en aquellos poetas que tienden más hacia el poema confesional. Tal es el caso, por ejemplo, de una de las autoras más sobresalientes de la poesía americana contemporánea: Sylvia Plath. Mujer del también poeta Ted Hughes, Sylvia Plath logra su voz poética más personal en *Ariel*, escrito en los meses que precedieron a su suicidio. Según opina Kevin Power, "los poemas de esta colección tratan a menudo de hechos autobiográficos con un arranque objetivo que al final se torna violentamente subjetivo" (pág. 22). Creo que esa voluntad objetivadora primera ha de subrayarse en una poesía como la de *Ariel*

tan fuertemente arraigada en la autobiografía, cuyos poemas fueron escritos en los meses de crisis que precedieron a la muerte de la autora. Tal como señala Power, ese intento de trascender la más pura voz confesional, con una intención objetivadora, afecta incluso al poema que da título al libro, y que el crítico inglés comenta: "Hay un intento de fusión y un esfuerzo por encontrar una voz profética que vaya más allá de la simple clasificación de la obra como "confesional"" (pág. 23). Al mismo tiempo, la poesía de Plath desarrolla una fuerte capacidad imaginativa fundada en asociaciones simbólicas que crean un espacio irreal en el texto, próximo en muchas ocasiones al surrealismo, como puede verse en "Ariel", uno de los tres poemas traducidos en *Trece de Nieve*:

Extasis en lo oscuro.
De cerros y distancias
cae luego el azul inasible.

¡Leona divina,
qué unidad alcanzamos,
quicio de rodillas y talones! El surco

se parte y pasa, hermano
del arco sombrío
del cuello imposible de asir (pág. 27).

Los elementos paisajísticos se mezclan aquí con los del jinete y su caballo en una realidad indiferenciada, alucinada, en la que los objetos se confunden en una sola cosa.

Una atención semejante por la calidad imaginativa de sus poemas, próximos también al surrealismo, presta Elisabeth Bishop, de quien en *Trece de Nieve* se traduce "El Hombre-polilla":

Aquí, arriba,
las grietas de los edificios están llenas de
ajada luz lunar.
La entera sombra del Hombre es sólo tan grande
como su sombrero.
Yace a sus pies como un pedestal de muñeca, y
él se pone
sobre uno de sus clavos invertidos, el punto
magnetizado hacia la luna (pág. 31).

A mitad de camino entre la poesía proyectiva y las manifestaciones poéticas más confesionales, el grupo de poetas que practican el subjetivismo coincide con ambas tendencias en diversos rasgos fundamentales. Kevin Power sitúa el movimiento subjetivista en torno a fines de la década de los cincuenta:

Se inició este movimiento a finales de los años 50, en torno a una revista llamada simplemente *The fifties*. Sus voces principales fueron Bly, Wright, Kelly y Rothenberg, pero la revista actuó también como plataforma de muchos poetas interesados en el uso y origen de la imagen, como Merwin y Snyder (pág. 65).

Precisamente, la fundamentación de la poesía sobre la imagen vincula a los poetas del subjetivismo con la poesía proyectiva y con los poetas norteamericanos y europeos de los años veinte, con la poesía moderna, y no es extraña en ellos una capacidad imaginativa que linda muchas veces con el surrealismo y que bebe en muchos

casos en la poesía de Pablo Neruda o de Federico García Lorca. "Los subjetivistas interpretan la imagen como la esencia del poema" (pág. 65), llegará a escribir Power en su estudio del grupo, e intentan, a través de una profundización en lo íntimamente personal, descubrir una "imagen objetiva universal", que erradique la personalidad del creador en el texto poético y que se funde en lo común con los otros hombres:

El poema subjetivista es un intento de encontrar una imagen subjetiva: correspondencias en profundidad más que equivalentes de la vida objetiva de experiencia y conocimiento comunes. Tal revelación se consigue por medio de la imagen, que nos da, según estos poetas, un código de comunicación en profundidad. Estas imágenes persiguen "localizar" el instinto y el sentimiento y comunicarlos después en profundidad (pág. 65).

Tanto la voluntad objetivadora, en el sentido de eliminar todo lirismo del poema, toda presencia del "yo" creador, como la fundamentación del texto en la imagen son rasgos que los poetas subjetivistas norteamericanos comparten con la poesía proyectiva. La desconfianza en las relaciones que establece el lenguaje con la realidad, la afirmación de un "estado de cosas" falso que lleva a cabo el lenguaje en su uso diario, llevaba a Charles Olson a la ruptura de la sintaxis tradicional en busca de una comunicación más efectiva y veraz de la realidad, con la mínima mediatización del lenguaje. Una semejante desconfianza ante el lenguaje, dominado por los medios del poder, muestran los poetas subjetivistas, que en sus

poemas tratan de restaurar la significación plena de las palabras, a través de la imagen surrealista, en un texto que exprese una relación más veraz entre lenguaje y realidad. En esta voluntad de lograr un lenguaje capaz de transmitir de forma efectiva la imagen profunda, los subjetivistas no dudan en hechar mano tanto de elementos visuales, como la distribución del texto en el espacio de la página, como sonoros, mediante asociaciones y reiteraciones de sonidos. Es evidente que el papel desenmascarador de las relaciones entre lenguaje y poder muestra una conciencia moral en los poetas subjetivistas, conciencia moral que se revela, como ha señalado Kevin Power, a través de la imagen surrealista, que, en cierto modo, rompe el orden establecido del lenguaje:

La estética subjetiva es, por tanto, una estética moral; el poema es una fuerza moralizadora. (...) Utiliza la técnica de la imagen surrealista para explorar el mundo de la culpabilidad moral (pág. 66-67).

La antología de poemas subjetivistas recogida en *Trece de Nieve* la forman: "Las luces del zaguán", de Robert Bly; "Adiós a la poesía de calcio", "La frontera" y "Una bendición", de James Wright; "Las manos" y "Pan a medianoche", de W.S. Merwin; "Los pantanos", de Robert Kelly; y el texto, a mitad de camino entre el comentario y la creación, "Las contradanzas de la oscuridad", de Jerome Rothenberg. Aunque no sea el mejor de los poemas traducidos en *Trece de Nieve*, "Pan a medianoche", de W.S.

Merwin, tiene la capacidad de expresar de un modo conjunto los rasgos más característicos del grupo subjetivista:

Los jueces tienen cadenas en las mangas
Para llegar a donde están
Han estudiado muchas moscas
Arrastran sus voces por una larga cuesta
Anunciando que todo ha terminado

Pues bien ahora que todo ha terminado
Recuerdo mi país como un monte de paja

Y manos sordas como estrellas de mar buscando
El pan todavía helado
Para las mesas (pág. 74).

Figura destacada, dentro de *Trece de Nieve*, de la poesía subjetivista norteamericana es Gary Snyder, de quien Mario Hernández traduce cinco poemas ("Senda de piedras", "Canción de la nube", "Primera canción del shaman", "Segunda canción del shaman" y "Fue cuando"), precedidos de un breve estudio a cargo de Kevin Power. La poesía de Snyder combina la búsqueda de una "imagen objetiva universal", como pretenden los subjetivistas, con una vía iluminativa dentro de la mística Zen, que le pone en contacto directo con el movimiento "beat" de San Francisco; Power escribe a este respecto: "Snyder desea hallar en su vida la iluminación, en medio de lo que entiende como lujuria consumista de la vida moderna" (pág. 85). En este sentido, la poesía de Snyder, en su voluntad de marginación de la sociedad consumista, supone una crítica al sistema económico occidental y al poder, semejante a la que desde diversas posturas llevan a cabo

varios de los grupos poéticos norteamericanos entre 1950 y 1970 y en especial los poetas "beat". Reflejos de este acercamiento al misticismo Zen se encuentran en sus poemas "Primera canción del shaman" y "Segunda canción del shaman". Por otra parte, su búsqueda del contacto con la Naturaleza, en un intento de comprensión profunda de la realidad más allá de los esquemas determinados por el poder, le lleva a fundamentar sus imágenes, desposeídas de todo carácter abstracto y en una vía intuitiva e irracional, en los elementos naturales, tal como indica Power:

Snyder intenta, por tanto, desembarazar la mente de abstracciones y adornos sin sentido, propios de la educación, y abrirla al juego de los sentidos entre los objetos reales que la rodean. El pensamiento abstractivo destruye el mundo de su alrededor; el otro, elabora los mitos a partir del mundo (pág. 85).

Su poesía, en consecuencia, nace a partir de la captación sensual de una imagen irracional profunda percibida de la Naturaleza y que, en lo que guarda de común con los demás hombres, queda objetivada. Así puede verse, por ejemplo, en "Canción de la nube", donde las asociaciones de imágenes resultan plenamente inconscientes:

Hocico de tiburón baja tendido,
su cola alta ondulada, aletas en el dorso,
planos gestos que barren. Ah, se vacía.
Barre el mar. Escoba,
suavemente me arrastro.

Tres, acompañadas,
ascienden por el cielo
delicadas y dignas.

NOSOTROS
juntamos más y más, nuestro profundo
placer de tal riqueza
no es caos.

dispersamientos y llanuras, lugares.

Hermanos en camino hacia otros sitios,
visible y altos,
pero allá lejos (pág. 88).

Semejante desconfianza que los poetas subjetivistas y proyectivos ante la capacidad del lenguaje para comunicar una realidad específica, muestra la poesía concreta, a la que *Trece de Nieve* dedica un capítulo en este número monográfico. Así lo comenta Kevin Power:

Es, en realidad, un indicio de que tienen desconfianza en el lenguaje como medio de comunicación.

La palabra ha perdido su exactitud de significación. El lenguaje ha pasado del control de la comunidad a caer en manos de sus "manipuladores" (pág. 79).

Este carácter denunciador de la poesía concreta contrasta con su realización formal, atenta principalmente a la expresión en formas visuales. En este sentido, la poesía concreta enlaza de modo directo con el método ideogramático ideado por Pound, en cuanto que supone la actualización de la idea de transmisión *simultánea* de imágenes expresadas de un modo efectivo y activo en una forma lingüística desposeída de todo discurrir temporal. La combinación de elementos visuales y lingüísticos que se transmiten de forma directa, sin necesidad de una mediatización del lenguaje, de interpretación ni de

discurrir temporal, son los rasgos formales que caracterizan a la poesía concreta. Como en los poetas subjetivistas y proyectivos, el espacio, la situación en la página de los elementos constituye, ahora de modo acentuado, un rasgo fundamental de esta poesía. Por otra parte, en este modo de expresión poética, el poeta logra la eliminación de todo elemento personal en el texto, al mismo tiempo que consigue la objetualización de su creación, otorgándole un carácter completamente autónomo:

(La poesía concreta) No expresa nada ni es testimonio de nada, sino que hace de las palabras y de su interrelación su material único. Tal actitud proviene de que el poeta se siente enajenado del poema como expresión personal, lo que le conduce a reexaminar el material de que parte (pág. 79).

De esta manera, al reexaminar el material lingüístico de que parte, la poesía concreta se *ensimisma* y accede a una temática moderna y actual: la reflexión del poema sobre el propio material lingüístico de que hace uso. Puede decirse así que la poesía concreta lleva hasta sus extremos varios de los principios que regían la poesía norteamericana entre 1950 y 1970: la fundamentación del poema sobre la imagen; el aprovechamiento por el texto de los elementos espaciales y visuales de la página; la objetivación del poema y la erradicación de los elementos personales; la concreción de rasgos para dotar de una autonomía absoluta al texto poético. La poesía concreta norteamericana, de la que en *Trece de Nieve* se dan cuatro muestras, en poemas de Al Hansen, Edwin Morgan, Mary

Ellen Solt y Emmet Williams, participa de un movimiento poético internacional que halló sus ecos en España, a partir de la penetración del grupo *Noigandres* a través de la *Revista de Cultura Brasileña*, a lo largo de los años sesenta, primero en el grupo *Problemática-63* y posteriormente en las creaciones de autores como Fernando Millán, Enrique Uribe o José M^a. Montells, entre otros.

De ascendencia decididamente surrealista es la poesía que escriben los autores de la "Escuela de Nueva York", de los que *Trece de Nieve* recoge ejemplos en las obras de Kenneth Koch y John Ashbery. La construcción del poema a partir de la utilización de imágenes radicalmente irracionales vincula su poesía con la de los maestros del surrealismo francés, con los que estos autores comparten también el gusto por el absurdo. La poesía de la "Escuela de Nueva York", nacida en la segunda mitad de los cincuenta, muestra un especial interés dentro de sus poemas por la ausencia total de coherencia, en su voluntad de enlazar con la música atonal, que se manifiesta en continuas enumeraciones caóticas o semi-caóticas de hechos deslabazados e inconexos. Algunos de los versos del poema "Paisaje", de John Ashbery, pueden mostrar la tendencia de esta escuela entre los años 1950 y 1970:

Aquel granuja nos pidió que reexamináramos
las tuercas que tenía.
En aquel momento el barman exprimó zumo sobre
los terrones,

Lo que decidió la votación por la tinta (la aldea).
Hubo asombro en la tinta congelada
Que habían traído y posiblemente podrida.
Algunos nuevos terrenos se descubrieron
Cerca de la Avenida de la Multa. El piloto lo supo (pág. 101).

El poema en estos autores, como quería Charles Olson en su manifiesto sobre la poesía proyectiva, consigue hacerse plenamente abierto, independiente de formas métricas, lingüísticas o intelectuales precisas, consiguiendo su definición en su mismo proceso de creación.

Desaparecido aún joven, Frank O'Hara será uno de los poetas de la escuela de Nueva York que *Trece de Nieve* destacará, dedicándole un extenso artículo a cargo de Kevin Power, "Frank O'Hara, poeta de Nueva York", en el nº 3 (mayo de 1977) de la segunda época. Si el estilo inconexo y heredero en cierto modo del surrealismo francés es lo más característico de los poetas de la escuela de Nueva York, este estilo adquiere una significación profunda en la poesía de Frank O'Hara por cuanto supone uno de los modos más precisos de captar la vida de Nueva York en su pleno fluir, tal como señala Power:

La obra de De Kooning fue de una importancia capital en la definición de este nuevo vocabulario al mostrarle a O'Hara cómo se experimenta lo real. Las contradicciones, ambigüedades, afirmaciones y negaciones se amontonan unas contra otras como parte de lo real. De Kooning intentó liberar la obra del control del yo, usando técnicas basadas en el azar con el propósito de introducir rupturas en la obra. En su pintura hizo hincapié en la visión fragmentada

del paisaje urbano, formas entre formas, superposición de unos edificios sobre otros, palabras leídas a medias desde el tren subterráneo. Y O'Hara aprende de él cómo funciona la percepción en la ciudad, que el contenido es algo "minúsculo", nada más que un "vistazo", y que una vivencia súbita de la naturaleza íntima de algo es la forma más sustancial de la verdad que la ciudad permite. (...)

La sensación de ruptura y la falta de puntuación realzan el efecto de los irregulares ritmos de Nueva York y sirven para captar el ir y venir del tráfico en las calles y los movimientos del cuerpo a través de las muchedumbres que colman las aceras (nº 3, pág. 47-48).

Así, la enumeración, caótica o semi-caótica, que es uno de los recursos más característicos del grupo de poetas neoyorquinos, adquiere en O'Hara un hilo conductor narrativo en el paisaje urbano: las imágenes, sobre las que se funda el poema, se superponen continuamente por el azar que permite la percepción sensorial, creando un conglomerado vivo, en movimiento, captando la realidad de la ciudad en su propio devenir. Es evidente que tal modo de percepción y de elaboración poética permite que cualquier resto de intimidad, de expresión del "yo" poético, desaparezca para lograr una objetivación absoluta de la realidad percibida, objetivación que se acentúa por el mismo tratamiento de los elementos cotidianos que se incorporan al poema. O'Hara, en este sentido, adelanta uno de los rasgos característicos de algunos de los poetas españoles de la generación del 68: la incorporación al poema de los elementos de la cultura de masas⁴³, titulando, incluso, uno de sus poemas "El día en que murió Billie", dedicado a Billie Holliday. Por otra parte, la incorporación del paisaje urbano al poema

es una de los rasgos que definen a la poesía moderna desde Baudelaire y los poetas simbolistas franceses, e incluso la poesía norteamericana cuenta con el antecedente de Eliot, quien, siguiendo la corriente iniciada por los simbolistas, intenta la inserción de la ciudad moderna en el poema en *La tierra baldía*. Así pues, los rasgos que se han venido subrayando en la poesía norteamericana entre 1950 y 1970 (la fundamentación del poema sobre la imagen, el aprovechamiento por el texto de los elementos espaciales y visuales de la página, la objetivación del poema y la erradicación de los elementos personales, la concreción de rasgos para dotar de una autonomía absoluta al texto poético, etc.) adquieren un renovado valor en la obra poética de Frank O'Hara con la incorporación definitiva de la ciudad a la poesía moderna.

El nº 5-6 de *Trece de Nieve* dedicado a la poesía norteamericana se cerraba con tres detalladas tablas de datos: una "Tabla cronológica 1945-1970", en la que se exponían en paralelo los eventos culturales y sociales más importantes en U.S.A. y en España en ese período de tiempo; una segunda tabla con una "Bibliografía básica 1950-1970", donde se recogen los libros de cerca de setenta poetas norteamericanos surgidos en esos veinte años; por último, el número se cerraba con una "Bibliografía de arte experimental" y una "Discografía". Así pues, el resultado conjunto del número monográfico

era bastante completo. En cambio, son varias e importantes las objeciones que se pueden hacer en la selección y organización de autores en este número monográfico. En su voluntad de establecer y dar preeminencia a una de las corrientes más vanguardistas de la poesía norteamericana del período 1950-1970, aquella que enlazando con la poesía de Pound y W.C. Williams intenta la recuperación del coloquialismo y de la experiencia⁴⁴, Kevin Power omite a tres poetas importantes en ese lapso de tiempo, que suponen, en los inicios de los años cincuenta, la culminación de la línea poética iniciada por T.S. Eliot: John Berryman, Robert Lowell y Richard Wilbur. Otros olvidos destacables en el monográfico son el del poeta Robert Duncan y el del grupo de la "Beat generation", que, en torno a la ciudad de San Francisco, reúne a poetas tan destacados como Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti o Gregory Corso, que, en los inicios de los años setenta, eran suficientemente conocidos entre el público preocupado por la poesía en España. En general, puede decirse, y en lo que al tratamiento de la música se refiere es evidente, que lo que el número monográfico de *Trece de Nieve* dedicado a la poesía norteamericana pretende, es poner de relieve una tradición, una corriente poética experimental y vanguardista que, haciendo hincapié en la utilización del lenguaje coloquial, en la recuperación en el poema de la experiencia personal objetivada y en el tratamiento de la

imagen próximo muchas veces al surrealismo, enlace con la poesía de Pound y con el *imaginismo* como su punto inicial, despreocupándose de una línea poética, calificada de "retórica" y "académica" (pág. 8), continuadora de la tradición iniciada por T.S. Eliot. Los elementos principales de esta nueva tradición poética serían, en un primer momento, Ezra Pound, William Carlos Williams y Charles Olson, a los que en un segundo momento seguirían poetas como Robert Creeley, Gary Snyder, Robert Bly, James Wright, Frank O'Hara o John Ashbery. .

Pero, ¿qué es lo que encuentran los jóvenes poetas españoles a comienzos de los años setenta en esta corriente de la poesía norteamericana? Por un lado, puede señalarse la continuidad con una tradición que enlazaba con la poesía más radicalmente vanguardista de los años veinte en las figuras de Ezra Pound y William Carlos Williams. Otro de los rasgos característicos importantes en los que coincide la poesía norteamericana de este período con una parte importante de los poetas españoles más jóvenes es la fundamentación del poema en la imagen, la superposición de imágenes, aparentemente inconexas, como modo de construcción del texto poético y el enlace con las técnicas imaginativas del movimiento surrealista. Por otro lado, los jóvenes poetas españoles coinciden con la poesía norteamericana de este período en su voluntad de elevar las experiencias personales al poema de un modo objetivado, libres de todo intimismo y de toda relación

con el sujeto creador. El poema, por otra parte, se desarrolla de un modo activo, en una forma abierta, tratando de exponer su propio proceso de creación o, mejor dicho, su creación en proceso, de un modo no premeditado, no previsto⁴⁵. En definitiva, tanto la poesía norteamericana entre 1950 y 1970 como la joven poesía española, tratan de hacer del poema un proceso creativo autónomo, que se exprese con plena independencia tanto con respecto a la realidad circundante como con respecto al propio creador, eliminando así cualquier tentación interpretativa, enlazando de esta manera con los presupuestos más característicos del arte moderno.

Poesía española: generaciones de anteguerra

En su propósito de "clarificación histórica de un pasado vivo", tal como se apuntaba en el primer editorial de la revista, *Trece de Nieve* llevará a cabo en sus páginas un repaso de la poesía española que precede a las creaciones de los más jóvenes autores de la generación del 68. Esta atención a la poesía precedente y, en concreto, en lo que a este apartado se refiere, a la poesía española de las generaciones anteriores a la guerra civil, se lleva a cabo de dos modos distintos. Por un lado, de una forma directa, *Trece de Nieve* publica textos poéticos y de otra naturaleza inéditos

pertenecientes a los autores de estas generaciones. Por otro lado, en una atención de un modo crítico, en *Trece de Nieve* se repasa la creación de estos poetas a través de diversos comentarios y análisis de sus obras. Si el número monográfico dedicado a la poesía norteamericana era significativo por cuanto manifestaba la preocupación por una determinada parcela de la poesía extranjera dentro de *Trece de Nieve*, el número monográfico doble dedicado a García Lorca, con el que se inicia la segunda etapa de la revista, apunta ya la atención destacada que la publicación va a prestar al grupo poético del 27.

La figura de Antonio Machado, dentro de la generación del 98, resulta emblemática en la lucha que establecerían los jóvenes poetas a finales de los años sesenta con las generaciones precedentes de poetas surgidos tras la guerra civil. Si para aquellas generaciones la figura de Machado, sobre todo en una lectura ética de su obra, se había convertido en un "fetiche totémico"⁴⁶, los poetas más jóvenes, pese a que en los primeros momentos le habían rendido homenaje⁴⁷, rechazaron su poesía como emblema representativo de la creación de posguerra, en una estrategia de radical ruptura con los poetas inmediatamente anteriores⁴⁸. Sin embargo, en una reflexión posterior, que se establece en torno a 1975⁴⁹, más allá del momento de "ruptura generacional", los poetas jóvenes puntualizan su inicial rechazo hacia Machado, para señalar que éste se

fundamentaba no en la obra del poeta sevillano, sino en la lectura parcial que de ella se había realizado durante la posguerra; es decir, la joven generación recuperaba al Machado total frente al Machado ético y ejemplo moral ensalzado por las promociones anteriores⁵⁰. Pues bien, ese movimiento que había de establecer una lectura correctora de la obra de Antonio Machado tras el momento de ruptura generacional de los jóvenes poetas ya se anuncia en las palabras de Justo Alejo, al comentar, en el nº 3 (primavera de 1972) de *Trece de Nieve* la reciente edición de *Los complementarios* preparada por Domingo Ynduráin:

No quisiéramos terminar sin hacer una alusión escasa que, mentando más a "modos" que a personas, nos diga que quizá -hic et nunc- corremos el riesgo de *señoritismo cultural* en poesía a través de modalidades que siendo "modas" y presumiendo elevarse contra la "modestia" de un arte de rufo-realismo cordial, o de provincialismo dramático, en el que cupiera incluir a don Antonio, no pasen de ser aspavientos reproductores de una canción de "gesto" (raramente épica y raramente lírica); de un *gestaltismo*, en la menguada acepción del término, cuando significa característica de superficialidad; no sea más que carnaval "vanal", con esa V, que es oquedad; que sea ecoidad (nº 3, pág. 40).

Con su sintaxis enrevesada, Justo Alejo señalaba, adhiriéndose, en cierto modo, a posturas estéticas anteriores, la suplantación de una poesía profunda, representada por la figura de Machado, por una estética gestual y superficial en la nueva poesía. El rechazo de la obra machadiana se inserta, para Alejo, en esta

estética de la superficialidad defendida por una parte importante de los jóvenes poetas.

La obra de Juan Ramón Jiménez había resultado de una enorme importancia para la formación poética de los autores de la primera promoción de posguerra, y su rechazo por José M^a. Castellet en el prólogo a su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*⁵¹ seguía los cánones estéticos dictados por Luis Cernuda⁵² y marcaba una diferencia importante entre la primera y la segunda generación de poetas de posguerra. Muestra de los cambios de gusto estético frente a la generación inmediatamente anterior y de la nueva actitud ante el movimiento simbolista, que Castellet había rechazado en su prólogo, es el hecho de que en el n^o 7 (primavera-verano de 1974) de *Trece de Nieve* se recojan dos poemas inéditos de Juan Ramón Jiménez, pertenecientes a su libro *En el otro costado (1936-1942)*, cuya edición preparaba en aquellos momentos Aurora de Albornoz. "Espejo de estío" y "Venus forastera" adelantan lo que será la poesía juanramoniana del destierro: a la mayor conceptualización de su segunda época, iniciada en 1917, se le une ahora un leve desgarró emotivo. El desarrollo de un modo nuevo del tema de la otredad, ahora ligeramente vinculado al destierro por frases como "olor a la otra isla" o "descender a tierra otra, a tumba otra", halla una expresión conseguida en "Venus forastera", donde la

belleza se concibe alejada cada vez más de la realidad de la que el poeta no puede desasirse:

No sé por qué, sabiendo
como sé, que no eres de nosotros,
que no eres para ti, lo que yo digo
Venus sola libre y desnuda,
se van mis brazos cortos a tu luz,
tu aire (nº 7, pág. 7).

Pero, sin lugar a dudas, es a la generación del 27, generación *superviviente*⁵³, a la que se presta una mayor atención dentro de *Trece de Nieve*. Como generación *superviviente*, la del 27 es testigo imprescindible del pasado inmediato y ejemplo para la generación del 68, y, como tal, la revista se lanzará a la publicación de algunos textos inéditos de los autores de aquel grupo y de numerosas críticas y comentarios sobre su obra, recuperando a algunos de los autores más olvidados. No es así extraño que, como precedente de lo que ocurrirá de modo más radical en la segunda época de *Trece de Nieve* con la publicación del número monográfico doble dedicado a Federico García Lorca, el primer número de la revista se inicie con tres poemas de Manuel Altolaguirre, quien, junto a Emilio Prados, dirigiera la revista *Litoral*, portavoz de la generación del 27, en la segunda mitad de los años veinte. Los tres poemas de Altolaguirre publicados por *Trece de Nieve* forman parte de su obra escrita en el destierro y no fueron recogidos en sus obras completas. Los dos primeros textos, un soneto y un poema en endecasílabos blancos, pertenecen, según la nota

de Margarita Smerdou Altolaquirre que los acompaña, al período del exilio mejicano entre 1946 y 1949 y muestran en su factura mucho del eco barroco característico de una de las etapas primeras de la generación, como puede verse en los siguientes versos:

Si tal corriente empuja así mi vida,
si sus espumas se alzan contra el cielo,
si testimonio dan de mi quebranto,

que de nuevo en tus aguas vea la herida
de mi profundo y amoroso vuelo,
que su cristal se empañe con mi llanto (nº 1,
pág. 5).

En cambio, "Gigante", el último de los poemas recogidos en *Trece de Nieve*, parece vincularse, aunque el modelo del Polifemo gongorino no le es ajeno, tanto por su metro de arte menor como por la calidad de sus imágenes, con un tipo de poesía a caballo entre el ultraísmo y el surrealismo que tampoco resulta extraño a la generación del 27:

Dejó su casa chica
como quien se desnuda
para salir de un traje.

Se calzó un automóvil
pequeño y parecía
patinar contra el aire.

Con sus manos de niebla
creyendo cortar flores
arrancaba los árboles (pág. 7).

La atención de *Trece de Nieve* por la poesía de Manuel Altolaquirre no concluiría con la publicación de estos poemas, sino que, en una acción editorial conjunta,

algunos años más tarde la revista publicaría un libro completo del autor malagueño.

Jorge Guillén será el otro poeta del grupo del 27 del que se publiquen poemas inéditos en esta primera etapa de *Trece de Nieve*. En el nº 4 (otoño de 1972) de la revista, se incluían siete décimas, de metro vario, aunque con ritmo heptasilábico, con rima y sin ella, pertenecientes al libro, inédito por entonces, *Y otros poemas*⁵⁴, que venía a enlazar con el tono medio, a mitad de camino entre *Cántico* y *Clamor*, hallado por Guillén en *Homenaje*, publicado en 1967. Frente al poeta de *Cántico*, para el que "el mundo está bien hecho", el poeta de *Y otros poemas* acepta, como el autor de *Clamor*, que el mundo es un caos, pero, un caos, y ahí el optimismo del primer Guillén, en el "que nos salvamos"; de esta manera la selección de poemas publicados en *Trece de Nieve* se inicia con el poema "Imagen del caos":

Desde el avión contemplo
Por entre las nubes un caos,
Si monótono, versátil
Con mutaciones de blancos,
Una errabunda materia
Que algo quiere más compacto,
El desenlace concreto,
Quizás al fin hoja, pájaro,
Seres y seres distintos,
El mundo en que nos salvamos (nº 4, pág. 17).

Pero junto al poeta que acepta el caos del mundo real, como en "Imagen del caos" o en "Agentes o agente", se encuentra el idealista que sueña un mundo perfecto en "Idealista":

Dime. ¿Dónde tú vives vida real?
Un vivir tan perfecto ¿dónde ocurre?
La idea se degrada al realizarse.
¿Una isla ideal es irreal? (pág. 19)

O aquel soñador que cree hallar un momento de perfección en la vida cotidiana, como el poeta de "Soñador que camina" o "Triunfo o derrota":

¡Equilibrio! Victoria extraordinaria
Del instante... ¿vulgar? (pág. 21)

Y, en algunas ocasiones, ese mundo perfecto parece vislumbrarse y quedar plasmado en un poema como "Colores marinos", donde los versos alcanzan un pleno equilibrio en la descripción:

Junto a la arena el gris claro
 Domina. Sigue una banda
 Ya verde, ya azul.
 Comparo.
 Y la extensión -recia, blanda-
 De azul oscuro a lo lejos
 Hoy vale más.
 Hay reflejos
 De centellas hasta un grado
 Que funde el sol con el mar.
 Viene, por fin, a triunfar
 Un suntuoso morado (pág. 20).

Pese a la importancia de la colaboración poética de Jorge Guillén en *Trece de Nieve*, una de las escasas que dio a las revistas de poesía joven a la vuelta de su exilio, y a anunciarse en el nº 7 (primavera-verano de 1974) la reciente aparición de *Y otros poemas* y de *Al margen*, prometiéndose un comentario por extenso de ambos libros

(pág. 36), ninguna nota crítica en la revista se ocupará de la obra del poeta vallisoletano.

Si las colaboraciones poéticas de los autores del 27 no son muy abundantes en *Trece de Nieve* (tan sólo se publican en la primera etapa los poemas de Altolaguirre y de Guillén), sí destacan, en cambio, las notas críticas dedicadas al comentario de las diferentes obras de estos poetas publicadas durante los años de existencia de la revista, y entre ellas destacarán los comentarios de las diferentes ediciones de poesías y obras completas. Aunque Vicente Aleixandre no colaborará con ningún poema en *Trece de Nieve*, ni tan siquiera en el número-homenaje ofrecido a García Lorca, sino tan sólo con una nota en prosa, titulada "Última vez", escrita para el pequeño homenaje que la revista ofreció a Pablo Neruda a su muerte (nº 7, pág. 4-5), a él se le dedican dos notas críticas, siendo, tras García Lorca, el poeta de la generación del 27 más atendido en la publicación. La importancia de la poesía de Vicente Aleixandre para la nueva generación surge, en torno a 1970, a partir de la admiración que en los jóvenes autores despierta la primera creación surrealista del autor del 27. Muestra de la especial atención que se presta al Aleixandre surrealista a comienzos de los años setenta es la publicación en 1971 de una antología en la que se recoge su poesía dentro de este estilo poético⁵⁵. Más allá de su creación posterior, es especialmente con el mundo

desbordante de la poesía aleixandrina anterior a la guerra civil con el que una parte importante de la joven poesía española viene a enlazar en los últimos años sesenta y primeros setenta, coincidiendo con la "resurrección" del surrealismo en aquel período⁵⁶. Y es que, tal como lo había indicado Vittorio Bodini, se puede "considerar a Aleixandre como el creador de un surrealismo hispánico, telúrico y radical, cuyas fuentes se han podido buscar en Góngora y Fray Luis de León"⁵⁷. Precisamente, a comentar la poesía surrealista de Vicente Aleixandre se dedica Antonio Colinas en su nota publicada en el nº 3 de *Trece de Nieve*; allí, Colinas viene a coincidir con la opinión de Bodini, al apuntar que la poesía de Aleixandre se vincula directamente al nacimiento del surrealismo español:

Pero ahora que tenemos precisamente entre las manos este tomo de *Poesía superrealista* seleccionado por el mismo poeta, digamos que Aleixandre nace con el surrealismo y no a causa de él. Aleixandre es el surrealismo en la medida que Aleixandre es poeta (pág. 29).

Pero, acorde con la importancia de la estética surrealista en su obra, Aleixandre ha desarrollado una poesía cosmogónica de corte panteísta que se ha mantenido, con diversos altibajos, en toda su producción. Es este panteísmo el que, según el comentario de Gustavo Martín Garzo aparecido en el nº 7, se manifiesta de dos maneras distintas en forma de síntesis en la última poesía de Aleixandre, es decir, en los *Poemas de la*

consumación y en los *Diálogos del conocimiento*. Esta visión sintética se manifiesta en *Diálogos del conocimiento*, según Martín Marzo, frente a la misma realidad: "El poeta, en él, busca recobrar la multiplicidad de lo real" (pág. 38). Pero también tal visión sintética se manifiesta frente a la propia vida: "Aleixandre se procura una síntesis de todo su itinerario vital" (pág. 38). Del mismo modo, esta visión sintética que aúna contrarios, nace en *Poemas de la consumación* al enfrentar una doble contradicción, como señala Martín Garzo:

Los poemas de entonces asumen una doble contradicción. No es posible vivir en las palabras. Escribir es "fijar vértigos", hacer durar sonidos. Y la vejez no tiene fantasmas. Memoria de lo vivido, ser viejo es estar dicho. Toda huella es la memoria de una pérdida (pág. 37).

Y de la misma manera, los *Diálogos del conocimiento* se fundan en la oposición en el texto de posturas aparentemente irreconciliables, pero de cuyo enfrentamiento surge un nuevo conocimiento ausente en las posturas enfrentadas.

La obra de Vicente Aleixandre representa así un doble magisterio para una parte importante de la nueva generación de poetas an torno a 1970. Por una parte, tal como subraya Antonio Colinas en su comentario, la primera poesía surrealista de Aleixandre atrae a los poetas jóvenes al coincidir en semejantes modos de expresión irracionalista, como se encargarán de señalar diversos

autores⁵⁸. Por otra parte, su última poesía, como ha señalado Carlos Bousoño, con su fundamentación en la paradoja como crítica del logicismo racionalista en busca de una razón superadora más alta, manifiesta un modo semejante de *marginación* al que refleja la joven generación de poetas⁵⁹.

Dos buenos especialistas en el grupo de poetas del 27, Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas, se encargan respectivamente de realizar el comentario en *Trece de Nieve* ante la aparición de las poesías completas de Pedro Salinas y de Emilio Prados. González Muela, ante la edición de las *Poesías completas* de Salinas⁶⁰, trata de buscar, en el n° 3 de la revista, la significación del poeta del 27 y lo sitúa en el panorama de los mejores poetas del momento:

Ahora que tenemos la obra completa de Salinas ante nuestros ojos, lo que más nos impresiona es la fidelidad del poeta a sí mismo. Esos eran hombres de una pieza. Puede que hoy también haya hombres hechos de una pieza (...), poetas quiero decir. ¿Pero quién se agarra hoy a una idea, a un fundamento? Claro que tenemos al bravo y limpio Celaya (...); pero el más grande de los últimos, Otero, nace con una fe a la vez que con una duda, y el debate es patético, según sabemos. No fue su culpa (n° 3, pág. 43).

Del mismo modo, Juan Manuel Rozas, al reseñar la *Poesía completa* de Emilio Prados⁶¹ en la segunda época de *Trece de Nieve*, se enfrenta a la clasificación de poetas *mayores y menores* dentro de la generación del 27 y señala cómo aquellos poetas considerados menores dentro del grupo, caso de Prados o Altolaquirre, cobran una

relevancia especial dentro del panorama poético del momento a la vista de su obra en conjunto:

En la generación del 27 se abrió una sima donde cayeron algunos verdaderos creadores con el achaque de menores. Tal sucedió con Altolaguirre, con Garfias, con Prados, etc. Y en verdad son, relativamente en odiosa comparación, menores que los mayores, si éstos se llaman Lorca, Guillén o Cernuda. (Aunque este último es posible que en un tiempo fuese relativamente menor que). Hoy las poesías completas de Emilio Prados nos muestran su tamaño, sin relativismos, Ni por la cantidad de su obra, ni por la amorosa asiduidad con que la creó, ni por la calidad, se puede decir que Prados sea un poeta menor, aunque sí sea, fatalmente, menor que otros, como ocurre con todos los escritores de cualquier tiempo, salvo los llamados genios (nº 3, pág. 60).

Los autores de la generación del 27 se situaban así, desde las páginas de *Trece de Nieve*, como los más importantes de la moderna poesía española y se les señalaba, gracias a la especial atención que se les prestaba, como la tradición con la que la joven poesía debía enlazar. *Trece de Nieve* venía a señalar, coincidiendo con las palabras de Rozas y de González Muela, que ni Prados, ni Altolaguirre, ni otros poetas de aquella generación podían ser considerados como menores en los años setenta, sino que cualquiera de ellos tenía tanta importancia como cualquiera de los poetas más destacados en la poesía de posguerra. El número dedicado a Lorca en la segunda etapa de *Trece de Nieve* vendría a confirmar la propuesta de este magisterio de los poetas del 27 para la joven generación.

La segunda época de *Trece de Nieve*, ya bajo la dirección única de Mario Hernández, se iniciaba, coincidiendo con las preocupaciones investigadoras del rector de la publicación, con un número monográfico doble dedicado a Federico García Lorca. Iniciada la elaboración del número monográfico en noviembre de 1975 con la colaboración de la reconocida lorquista Marie Laffranque y del hermano del poeta, Francisco García Lorca, la intención expresa de la revista, que sólo un año más tarde vería la luz, en diciembre de 1976, era "atender al Lorca total, al insólito artista cuyas facetas no se agotan en su obra poética o dramática. De ahí la importancia que hemos dado a aspectos más descuidados de su obra, como el plástico o musical" (nº 1-2, pág. 8). El éxito del número monográfico hizo que en los primeros cuatro meses se agotaran los dos mil ejemplares de la primera edición, llevándose a cabo una segunda edición de similar tirada en mayo de 1977.

En efecto, seguidos de una "Presentación" del número a cargo de Mario Hernández y de unas palabras del, por entonces, recién desaparecido Francisco García Lorca pertenecientes a su libro *Federico y su mundo*, este número de *Trece de Nieve* recogía, en su voluntad de ensalzar a Lorca a la categoría de artista total, veintidós dibujos, cinco poemas, dos melodías para poemas y ocho cartas, siendo todo este material inédito o desconocido. Mientras los veintidós dibujos de Lorca se

distribuían a lo largo de toda la revista, el resto del material inédito se agrupaba en un primer apartado. Los cinco poemas inéditos recogidos en este apartado son: "Canción del pastor bobo", "Luz", "Aire", "Madrigal" y "A mi amiga María Teresa". "Canción del pastor bobo" es un fragmento de la obra teatral, inédita hasta 1976, *El público*, que Rafael Martínez Nadal tuvo en su poder y publicó en ese año. "Luz", fechado hacia 1918, se correspondería con los primeros poemas escritos para *Libro de poemas*; la utilización del alejandrino y su distribución en serventesios asonantados muestra una cierta vinculación con el modernismo tardío y un Lorca aún no maduro como poeta:

Es la mágica hora sentida del ocaso.
El monte se desangra. La luz es rubia. Yo
marcho por el sendero con aire de fracaso,
apagada la frente y rojo el corazón (pág. 21).

"Aire" y "Madrigal", fechados ambos en 1922, pertenecen tanto por su forma métrica como por su concisión y modos expresivos al ciclo de *Primeras canciones*; el primero de los dos merece ser destacado:

Lleno de cicatrices
está dormido.
Lleno de espirales
y de signos.
La estela del pájaro
y la estela del grito.
Entre la polvareda
de palabras y ritmos
se suceden dos tonos:
negro y amarillo (pág. 22).

Por último, "A mi amiga María Teresa" es una breve dedicatoria-poema a María Teresa Díez-Canedo, fechada en Madrid en 1931, de escaso valor.

Las dos melodías que se incluyen en este apartado pertenecen a los conocidos poemas lorquianos, incluidos en el *Romancero gitano*, "Prendimiento de Antoñito el Camborio camino de Sevilla" y "Muerte de Antoñito el Camborio". La "Presentación de Pilar López y Rafael Ortega en la Residencia de Estudiantes" tuvo lugar en torno a 1930 y es una prosa apresurada que Lorca escribió para la presentación de ambos bailarines. Las ocho cartas inéditas que reproduce *Trece de Nieve* están dirigidas a A Adolfo Salazar (tres de ellas), a Bebé y Carlos Morla Lynch, a su familia, a Encarnación López Júlvez "La Argentinista", a Regino Sainz de la Maza y a María Muñoz y Antonio Quevedo, acompañadas todas ellas de extensos comentarios a cargo de Mario Hernández y Miguel García-Posada.

Con la sección de cartas inéditas concluía el primer apartado de este monográfico, dedicado a reproducir diverso material inédito de García Lorca. A este apartado seguían otros tres dedicados a homenajear de distintas formas al poeta granadino: "Homenaje" recoge poemas en honor a Lorca a cargo de nueve autores distintos; "Evocación y estudios" agrupaba dieciocho estudios sobre la obra de Lorca y un dibujo-homenaje de Joan Miró; "De

otro modo", por último, recogía las respuestas de ocho poetas a una encuesta sobre el autor del 27.

Dentro del apartado "Homenaje", en el que colaboran con poemas Jorge Guillén, José Bergamín, Francisco Giner de los Ríos, Juan Gil-Albert, Blas de Otero, Antonio Buero Vallejo, Clarisse Nicoïdski, Eduardo Rodríguez Valdivieso y Antonio Carvajal, cabe destacar la colaboración de Jorge Guillén, con diez pequeños fragmentos en los que se unen partes de conferencias, breves poemas y *collages* sobre la obra de Lorca; algunos de los poemas epigramáticos de Guillén, recogidos en *Clamor*, *Homenaje* y en *Y otros poemas*, tienen un valor especial en su intento de captar los resortes de la obra del autor granadino:

¡Ay, cartas de Federico,
Gracia de fascinación
En el pico, pico, pico! (pág. 79)

Queréis que tal honor acepte.
Yo me acuerdo de Federico.
De tantas cosas. Imposible.
Eso sería hincar el pico (pág. 82).

¿Genial Fulano de Tal?
Las hormiguitas juiciosas
Tienden silencio coral? (pág. 82)

Muchos de los poemas recogidos en esta sección surgen del recuerdo de una coincidencia en la vida del autor con el poeta del 27, tal es el caso de los textos de Guillén, o también de los poemas "Huerta de San Vicente", de Francisco Giner de los Ríos, "Mañana", de José Bergamín, y "Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!", de Blas de

Otero. Este último, desvirtuada la realidad en su memoria, trae al poema su recuerdo de un encuentro infantil con el poeta granadino:

Recuerdo que en Bilbao
-recuerdo y no recuerdo-
apareciste ante mí -muchacho de trece años-
de la mano de la Xirgu
(...)
Recuerdo y no recuerdo
que en el teatro Arriaga ondeaban banderas
republicanas
alrededor de tus *Bodas de sangre* (pág. 87).

Blas de Otero recuerda en su poema la estancia de Lorca con Margarita Xirgu en Bilbao para la presentación de sus *Bodas de sangre* en el teatro Arriaga. Sin embargo, a pesar de lo que el poeta nos dice en el texto, Lorca no presentó *Bodas de sangre* en Bilbao en 1929, cuando Otero era efectivamente "un muchacho de trece años", como se dice en el poema, sino a fines de febrero de 1936, cuando el poeta bilbaíno contaba casi veinte años. De ahí que "en el teatro Arriaga ondeaban banderas republicanas", resultara incocebible en 1929, en plena dictadura de Primo de Rivera.

Otros de los poemas incluidos en esta sección de "Homenaje" se desarrollan en una línea que intenta imitar algunos de los rasgos estilísticos más característicos de la poesía de Lorca. Ya se ha visto cómo el juego continuo con las rimas internas y las palabras, tan característico del autor de *Libro de poemas* y de *Canciones*, era reproducido por algunos de los textos de Guillén. Juan

Gil-Albert, en "La siesta", reproduce el estilo sentencioso, misterioso y conciso de algunas *Canciones*:

Entre la vida y muerte
como una vela rubia
se esparce el sueño.

Debajo de la higuera
es el verano dulce.

Debajo del azul del firmamento
se adormece mi casa.

Y dentro de la casa hay una alcoba
como un ascua.

Pero la entorno:
y oigo latir los élitros bermejos
mientras sedosamente me deslizo
por la penumbra (pág. 86).

El tono elegíaco del Lorca del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* es imitado por Eduardo Rodríguez Valdivieso en su "Elegía" y, en los poemas agrupados bajo el título de "Vega de Zujaira", posteriormente recogidos en el libro *Sol que se alude*, Antonio Carvajal reproduce algunos de los tópicos del Lorca del *Romancero gitano* y de *Canciones*:

Allá, lejos. La hoguera. El cielo yergue
ojos de cierva cálida y sin lirios.
(Por el valle tendido galopaban
jinetes o suspiros.)
Roncos y en desbandada, aquí, los pájaros,
aquí un sollozo íntimo.
(Espuelas de tiniebla han aguijado
a los ángeles tibios) (pág. 102).

El apartado "Evocación y estudios", en el que se reúnen nombres como Lezama Lima, Juan Larrea, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Rafael Martínez Nadal, etc., se

divide en cuatro secciones, según el cariz de los artículos presentados. De esta manera, una primera sección la forman las dos breves "evocaciones", de José Lezama Lima, "García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita", y de Pedro Salinas, "Federico en América. Presentación de *Bodas de Sangre* en Bogotá". En su "evocación", Lezama Lima eleva la figura de García Lorca a la altura de la de Miguel de Unamuno, para situarlos como las "voces más universales" aportadas en el siglo por la literatura española y las más representativas del carácter español:

La eticidad unamuniana y la sangre que García Lorca logró trasladar a los mitos de su estirpe, son dos de las voces más universales que España aportó a lo que va de secularidad (pág. 105).

Por su parte, Pedro Salinas, en su presentación de *Bodas de sangre* leída en Bogotá en 1947, subraya la novedad del teatro lorquiano y su carácter universal, al mismo tiempo que inserto en la tradición del teatro poético: "Había un teatro nuevo, un teatro poético, auténticamente poético, naciendo, lleno de verdad y al mismo tiempo de presagio, ante nuestros ojos" (pág. 110).

Tras las evocaciones, los estudios propiamente dichos se dividen en tres series distintas: por una parte, aquellos trabajos que analizan aspectos generales de la obra lorquiana; por otra, aquellos estudios que se ocupan de la obra pictórica de Lorca; y, por último, los estudios dedicados al análisis de poemas concretos. Los

trabajos sobre aspectos generales de la obra de Lorca se centran, en la voluntad de *Trece de Nieve* de atender los "aspectos más descuidados de su obra", principalmente en la última poesía del autor del 27. Así, André Belamich, en "Sobre un libro casi inédito de Lorca: las *Suites*", señala que tal libro, aunque escrito fundamentalmente entre 1920 y 1923, "es el núcleo inicial de las que llamo "obras negras" de Lorca: *Poeta en Nueva York*, *El Público*, *Así que pasen cinco años*, *Diván del Tamarit*" (pág. 116). Juan Larrea, en "Asesinado por el cielo", título que toma prestado de un poema de Lorca, analiza en profundidad *Poeta en Nueva York*, señalando acerca de este libro:

No sólo marca el momento crítico de transición entre las dos vertientes de su personalidad literaria, sino que en él se encierran una serie de elementos que trazan los contornos del área temporal en que se desenvuelve su persona, una serie de indicios que más tarde prestarán consistencia material al ramaje de su fisonomía (pág. 118).

Eutimio Martín, en su trabajo "*Tierra y luna: ¿un libro adscrito abusivamente a *Poeta en Nueva York*?*", abría una brecha en la concepción unitaria que José Bergamín dio en su edición póstuma del libro de Lorca.

Pero si la poesía última de Lorca, la poesía de su período negro, por usar la terminología de Belamich, es la que más se atiende en esta sección, otras facetas del autor granadino son objeto de estudio en diversos artículos. Marie Laffranque analiza la importancia del Lorca conferenciante y la primacía que el autor daba a

sus conferencias públicas en "Una cadena de solidaridad: Federico, conferenciante". Por último, esta sección se cierra con el estudio "Una luna encontrada en Nueva York", de Kevin Power, sobre la actividad como guionista de cine de Lorca. Lorca coincidió en Nueva York con el artista gráfico mexicano Emilio Amero, para el que escribió un guión cinematográfico titulado *Viaje a la luna*, que el cineasta sólo filmaría, sin llegar a concluirlo, tras la muerte del poeta, como un homenaje póstumo. Power destaca la importancia de cuatro influencias fundamentales en el sentido que toma el guión lorquiano:

- 1) las imágenes y preocupaciones estéticas de su obra durante la época 1928-1931, sobre todo en *Las tres degollaciones* y *Así que pasen cinco años*;
- 2) la influencia de *Le chien andalou*, de Dalí y Buñuel;
- 3) su conocimiento de la obra de Chaplin, Keaton, Eisenstein, Clair, a través de, por ejemplo, el Cineclub que dirigía Buñuel en la Residencia de Estudiantes;
- 4) las ideas de Cocteau y el ejemplo del grupo de artistas que rodeaban a Diaghilev (pág. 142).

De esta manera, la labor cinematográfica de Lorca descubre su perfecta conexión con su labor como poeta y dramaturgo así como el conocimiento de las actividades culturales más vanguardistas que estaban acaeciendo en Europa.

La segunda serie de artículos, "Líneas y colores", de Rafael Alberti, y "Los Dibujos humanísimos de Federico García Lorca", de Patrick Fournieret, y la "Composición" de Joan Miró se ocupan de la obra gráfica del autor del

27. Alberti apunta los rasgos más característicos de la obra gráfica de Lorca al señalar:

El dibujillo que me mandaba pertenecía todavía a su manera infantilista, a esa edad genial en que los niños se tropiezan con la divina dificultad de "querer hacerlo bien", saliéndoles al fin maravillosamente "mal". Lo "mal" en Federico era precisamente lo bueno con respecto al dibujo correcto o académico en que caen esos mismos niños cuando dejan de serlo y esa primer genialidad les desaparece (pág. 153).

Y analizando su obra gráfica, Alberti señala dos etapas distintas en la producción lorquiana, iniciándose en la segunda una aproximación hacia el surrealismo:

un año antes de marchar a Nueva York, época en que cambia su estilo, contagiado sin duda por la atmósfera surrealista que ya se expandía por casi toda Europa. Pero no por eso Lorca pierde esa nativa espontaneidad que lo acompañó siempre. Aunque por lo general lo que ahora dibuja o colorea sea distinto, se nota que es la misma mano con un nuevo temblor (pág. 153).

Por su parte, Patrick Fournier atiende la producción gráfica lorquiana inserta dentro de las corrientes más vanguardistas de su época.

La última serie de artículos reúne diversos análisis particulares de poemas concretos de Lorca, además de los facsímiles de los poemas "Canción del pastor bobo", texto comentado por Rafael Martínez Nadal, "Infancia y muerte", analizado por María Zambrano, y "Casida de la muchacha dorada", analizado por Mario Hernández. Aparte de estos artículos sobre los facsímiles incluidos, esta última serie de estudios recoge trabajos de Juan Manuel Rozas

("El soneto "A Carmela, la peruana"), José Angel Valente ("Pez luna") y Ricardo Doménech ("Sobre la "Nana del caballo" en *Bodas de sangre*").

El número monográfico dedicado a Federico García Lorca concluía con una encuesta, bajo el epígrafe "De otro modo", sobre la persistencia e influencia de la obra lorquiana, a la que respondían: Andrés Soria, Francisco Pino, José Luis Cano, Joan Brossa, Claudio Rodríguez, Agustín Delgado y Guillermo Carnero. Interesa destacar las declaraciones de Delgado y Carnero por cuanto en ellas puede hallarse reflejado el pensamiento de la más joven generación de poetas. Agustín Delgado subrayaba la importancia de la poesía lorquiana en las generaciones de posguerra:

Lorca ha estado y estará, me parece, en el despertar de las generaciones venideras y presentes, y a Lorca habrán de regresar de continuo quienes tengan como prioritario en el poema la magia de la experiencia de la palabra (pág. 231).

Y, tras comparar la influencia de la poesía de Antonio Machado con la influencia de Lorca y la aceptación de la obra de ambos por el gran público, señala el cambio de modelo generacional, apuntando una aproximación de los poetas más jóvenes a la obra del poeta del 27:

Sospecho que todo poeta español de mi edad le debe en sus comienzos a Lorca la fascinación por lo misterioso en el poema, aun en textos que después se han ido revisando (pág. 231).

Por su parte, Guillermo Carnero subraya en Lorca su capacidad para la adaptación personal de las tendencias más vanguardistas de su época, creando una poesía con voz propia al mismo tiempo que acorde a las tendencias dominantes:

Presencia las dos aventuras que han dado sentido al arte del siglo XX (Dadaísmo y otros movimientos de vanguardia, y Superrealismo) y de ellas extrae una personal síntesis entre el experimentalismo de escuela y las motivaciones que rigen intemporalmente la genuina creación (pág. 231).

En consecuencia, Carnero destaca en Lorca su etapa surrealista como culminación de su obra, en cuanto a lo que de liberación del lenguaje tiene: "La liberación del lenguaje que pretendió el Superrealismo se da en Lorca de un modo decisivo" (pág. 231). No es extraño que la obra más admirada por el joven poeta sea *Poeta en Nueva York*, por cuanto la unión de voz personal con rasgos de estilo acordes con las vanguardias permiten una poesía que trasciende el confesionalismo, la mera expresión de la experiencia personal:

A mí, personalmente, sólo me interesa de Lorca un libro: *Poeta en Nueva York*. Admiro de su forma de escribir la capacidad para realizar una expresión que, procediendo de la vivencia personal y literaria, trasciende la mera explicitación de ésta, sin caer en la vacuidad de los esquemas aprendidos que invalida gran parte de la obra de los superrealistas franceses (pág. 232).

Así pues, de las declaraciones de Carnero y Delgado con respecto a la obra de Lorca, pueden deducirse algunos

rasgos que caracterizan a la más joven generación de poetas por entonces: en primer lugar, la sustitución del magisterio de la obra de Antonio Machado por el de los poetas de la generación del 27; en segundo lugar, una atención especial a esta generación de poetas por cuanto muestran una singular preocupación por el lenguaje y por la utilización de la palabra en el texto poético; por último, en el caso particular de Lorca, una atracción por sus creaciones más maduras y especialmente por aquellas de su etapa surrealista, en cuanto de sentido personal tiene la adaptación de un estilo genérico.

En cierto modo, estas mismas conclusiones podrían desprenderse en general del análisis del número monográfico que *Trece de Nieve* dedica al poeta granadino. He señalado ya cómo, en el capítulo de los estudios, dentro de la atención prestada a los aspectos más desconocidos de la obra lorquiana, ésta recae especialmente en aquellos aspectos más vanguardistas, ya de su poesía, ocupándose de su última producción y, sobre todo, de la producción surrealista, ya de su obra gráfica o cinematográfica, que revela, como se vió, una ligazón especial con los movimientos vanguardistas de su época. Por contraste, llama la atención del lector la escasa o nula consideración de la obra lorquiana de carácter más tradicional y de raíz neo-popularista o la preocupación por su producción teatral, ampliamente conocida y de gran prestigio, en sus dramas de corte tradicional. Dentro de

las colaboraciones que se incluyen en este número monográfico llama especialmente la atención la ausencia de Vicente Aleixandre. Compañero de generación y amigo personal de Lorca, Aleixandre, que como señalé, contaba desde los últimos años con un enorme predicamento entre la generación de poetas más jóvenes, participa en muy pocos de los homenajes que en 1976 se rinden al autor granadino en el aniversario de su asesinato.

El número monográfico dedicado a Lorca por *Trece de Nieve* tendría un apéndice que lo completaría en la siguiente y última entrega de la revista, correspondiente a mayo de 1977: "Finalmente, los cuatro textos lorquianos que se añaden sirven de apéndice último al monográfico con que esta etapa quedó iniciada" (nº 3, contracubierta). Los cuatro textos corresponden a dos entrevistas realizadas a Lorca en Buenos Aires en 1933, recuperadas y prologadas por el lorquista Christopher Maurer, y dos textos extraídos por Eutimio Martín del libro *España levanta el puño*, del novelista Pablo Sueiro, en los que se recuerdan los últimos meses de vida del autor del grupo del 27. Los cuatro textos vienen a insertarse, así, perfectamente dentro de la preocupación de *Trece de Nieve* por dar a conocer al Lorca más desconocido, ocupándose en este caso de textos de carácter testimonial.

En fin, en su voluntad de "clarificación histórica de un pasado vivo", *Trece de Nieve* hace un repaso

exhaustivo por la poesía de las generaciones anteriores a la guerra civil situando su máxima atención, tanto desde un punto de vista crítico como de colaboraciones poéticas, en el grupo poético del 27, como generación superviviente, que se establece como modelo de creación, no sólo en sus grandes figuras, como en el caso de Lorca, sino también en las consideradas como figuras menores dentro del grupo, como en los casos de Emilio Prados o Manuel Altolaguirre. Dentro de este grupo se atiende especialmente a aquella producción más vinculada a las tendencias vanguardistas y al estilo surrealista de finales de la década de los años veinte y a aquellos aspectos más desconocidos de las obras de sus autores. La generación del 27 se establece así, como conjunto poético, como modelo estético propuesto por *Trece de Nieve* para la nueva generación de jóvenes poetas. La atención a los autores más desconocidos y a los aspectos más descuidados de la obra de aquellos autores más admirados por el público en general, ponen de relieve facetas novedosas para la nueva promoción de autores y presentan a los poetas del 27 como un grupo proteico, capaz de variaciones radicales en sus obras, pero todas dentro de una gran calidad⁶².

Poesía española: generación del 36 y primera promoción de posguerra

Estos dos grupos poéticos, generación del 36 y primera promoción de posguerra, seguramente deban considerarse como una sola generación que se manifiesta en dos momentos diferentes⁶³ y como tal los trataré en esta sección. Durante los años cincuenta se extiende una visión maniquea de carácter "oficial", por cuanto la respalda la crítica más consagrada del momento, de la poesía de la primera posguerra, que ve la obra de los poetas de esta etapa dividida en poesía "arraigada" y "desarraigada"⁶⁴. *Trece de Nieve*, de acuerdo con el movimiento reivindicador de los grupos marginales a esta doble tendencia que habían iniciado algunos autores de la generación del 68, trata de exponer a través de sus colaboraciones un panorama mucho más completo del período referido. Sin embargo, la atención hacia la poesía "arraigada" y hacia el grupo de poetas que se manifiestan en torno a la revista *Escorial* es mínima por parte de *Trece de Nieve*. Su preocupación por la poesía de este período se manifiesta tanto en textos críticos que analizan la obra de diversos poetas, como en textos poéticos de estos autores que muestran su más reciente producción.

Primero en su exilio real y luego en un exilio interior, uno de los poetas a caballo entre la generación del 27 y la del 36⁶⁵ más olvidados en el panorama de la posguerra es, sin lugar a dudas, Juan Gil-Albert. Su obra literaria sólo se empezaría a recuperar muy fragmentariamente en los primeros años setenta⁶⁶ y es en este proceso de recuperación en el que se inserta *Trece de Nieve*, publicando dos poemas del autor alicantino y una nota crítica sobre su obra. *Trece de Nieve* ponía precisamente su acento en el carácter marginal de la obra del autor alicantino, olvidado reiteradamente en las historias de la literatura española:

Antologistas y críticos ignoraron, sin embargo, la obra de este raro y apartado poeta, cuyo timbre e intención tan lejos quedaban de la alharaca. Entre ñas honrosas excepciones a esta desatención hay que destacar los estudios de Juan Lechner, José Domingo y José Olivio Jiménez, al igual que las breves y exactas palabras de Jorge Guillén sobre el volumen misceláneo *La trama inextricable* (nº 7, pág. 45).

Ya he comentado el poema "La siesta" que Juan Gil-Albert publica en el número monográfico dedicado a Lorca, pero en el nº 3 (primavera de 1972) de la primera época de *Trece de Nieve* se incluía el extenso poema "Los muchachos", donde con un tono poético cercano al de Luis Cernuda en su poesía más próxima a la experiencia y un cierto narrativismo en el modo de expresión, Gil-Albert trata uno de los temas homo-eróticos con cierta constancia en su obra: la contemplación en la memoria de los jóvenes amantes de otra época cuando el cuerpo ha

envejecido y la extracción de un sentido moral de tal situación. Así el poeta alicantino escribirá:

Y ahora que ya no estoy sobre la tierra
y que en hombres vosotros convertidos
añoráis algún día la fragancia
de lo que se extinguió, sabedme siempre,
dispuesto a recrear no importa dónde,
no importa con qué nuevo compañero,
la evanescente forma prohibida,
este inútil contacto perdurable
que fue mi meta (pág. 7)

El propio comentario editorial de *Trece de Nieve* se encargará de subrayar la relación en el tono meditativo y elegíaco entre la obra de Gil-Albert y la de Luis Cernuda:

Como Luis Cernuda, espíritu afín al suyo, Juan Gil-Albert cultivará, de modo paralelo a su poesía, el ensayo y la narración, inmersos ambos en un razonado sentir entre meditativo y elegíaco, a través de un estilo de precisa transparencia (pág. 45).

Y Jaime Gil de Biedma se encargará de poner la obra poética del autor de *Fuentes de la constancia* en relación con la poesía de Konstantino Kavafis⁶⁷. Precisamente a comentar *Fuentes de la constancia* se dedica Jaime Siles en "Lectura de Juan Gil-Albert", comentario incluido dentro de las notas críticas del nº 7 (primavera-verano de 1974) de *Trece de Nieve*. Siles destaca la unión de lo real con lo misterioso que se da en la poesía de Gil-Albert, trasportando su obra así a otro plano:

La poesía de Gil-Albert busca siempre ese pliegue oculto, invisible, maravilloso, de la

realidad. Hay en ella un ahondamiento del matiz, una especie de indagación vital y sorprendente: un algo, entre ágil y misterioso, que nos va abriendo el aire en mágicas imágenes de honda claridad (pág. 45).

Semejante olvido que el de Juan Gil-Albert sufrió durante años el poeta Francisco Pino, a cuya recuperación contribuyó sin lugar a dudas la labor de *Trece de Nieve* y, en especial, de Mario Hernández, quien trabó amistad con el poeta en su estancia vallisoletana, tal como lo recuerda en el poema "De un poeta amigo" perteneciente a *Para bien morir* (1983):

•
Mi recuerdo, Francisco Pino, se asocia a tu
apellido erigido en masa de árboles que rodea
la casa con su olor expandido

y a unos perros de cuello y patas
delicados que corretean en torno a tu figura al
caer de una tarde lejana.

Es un día fresco de primavera y atrás ha
quedado el tráfago y el ruido de la vieja
ciudad.

Iniciado en los campos poéticos en los años de la inmediata preguerra, Pino resultaba, tanto por la naturaleza experimental de gran parte de su obra, como por su propia personalidad, un personaje absolutamente desconocido en los ámbitos poéticos a comienzos de los años setenta. Tanto es así que, a la hora de comentar su obra experimental más reciente, en el nº 7 (primavera-verano de 1974), Mario Hernández tenía que remontarse muy atrás para dar una serie de detalles que permitieran situarlo en el panorama poético español:

Parto al enfrentarme con la obra última de
Francisco Pino, autor recóndito lanzado a la

experimentación en la madurez de su vida y de su obra, antologizado y bibliografiado en las últimas y heteróclitas nóminas de la poesía experimental, desconocido de los jóvenes y olvidado por los *magistri*. Perteneciente a la llamada generación del 36 (verdadero cajón de sastre), su obra nace de y con el surrealismo (revista *DDOOSS*, 1931), para abocar, tras diversas etapas, a un solitario y lúcido experimentalismo (nº 7, pág. 47).

Es precisamente a esa parte de la obra de Pino, de "un solitario y lúcido experimentalismo", a la que va a atender Hernández en su artículo crítico. Caracterizada por una voluntad marginal y minoritaria, no sólo en cuanto a los "contenidos" poéticos, sino también en cuanto a la difusión material de esos contenidos (las tiradas de estos libros alternan los cien y doscientos ejemplares), *Textos económicos*, publicado en 1968, inicia esta etapa experimental en la obra de Pino, experimentación que se extiende en este primer libro a un "nivel formal mediante la ruptura del verso y el juego de blancos y manchas tipográficas, levemente asomado en algunas de sus páginas al letrismo de un Pierre Garnier" (pág. 47). Y si *Textos económicos* enlaza con el reciente movimiento vanguardista encabezado por Garnier, *Solar* (1970), retorna a las fuentes del experimentalismo poético de posguerra, "viene a coincidir con la poesía concreta tal como fue experimentada por el grupo brasileño Noigandres a partir de los años 50" (pág. 48). Finalmente, en el extremo de su experimentación, Pino viene a romper en sus tres últimos libros publicados por entonces, *Poema* (1972), *Octaedro mortal o reloj de arena*

(1973) y *Hombre, canción* (1973), con el soporte material utilizado de modo tradicional para la transmisión poética: "Pino prescinde ahora de todo signo gráfico para atender exclusivamente al vaciamiento y perforación de las páginas en un juego de vanos que se interrelacionan de diverso modo" (pág. 49). En conclusión, la admiración que había despertado el propósito experimental de Vicente Huidobro en los directores de *Trece de Nieve* encuentra ahora su expresión más radical en la experimentación poética que lleva a cabo Francisco Pino en torno a 1970; así lo subrayará Mario Hernández en su comentario:

Si *Altazor* balbucea signos ininteligibles al final de su caída hacia el "párpado tumbal", aquí el canto es despojamiento absoluto, el "cesó todo" del místico, vacío que sugerirá la identidad y presencia de todo lo existente, al igual que en el Zen, o la expresión dramática de la dualidad muerte-trascendencia (pág. 49).

De un extremo a otro, la atención de *Trece de Nieve* se fija principalmente en las actitudes más experimentales de la poesía en castellano, y si la obra de Huidobro abre las puertas al surrealismo, Pino se inicia en lo surreal para llevar hasta su extremo la experimentación material del poema. Así, de Francisco Pino se publicará en el primer número de la revista (otoño de 1971) el poema "Página", en el que una repetición casi salmódica de oraciones con ligeros cambios formales se distribuye por el espacio de la página en un juego tipográfico con los espacios en

blanco. El poema pertenece a la primera etapa de experimentación formal que señalara Mario Hernández en la obra del poeta vallisoletano, experimentación de carácter tipográfico, en la que aún se respeta el soporte material del texto escrito, que caracterizará gran parte de la creación de Pino en la década de los años ochenta. La recuperación de la obra de Pino gracias a la labor de *Trece de Nieve* en el primer lustro de los años setenta, permitió que la obra del autor experimental se difundiera, en la segunda mitad de la década, a través de canales de comercialización convencionales, viendo pronto la luz ante el gran público obras como *Antisalmos* (1978), *Méquina dalicada* (1981), *Cuaderno salvaje* (1983), *Así que* (1987), *Hay más* (1989), o su *Obra completa* (1989).

Si la recuperación de la obra experimental de Franciasco Pino supone en *Trece de Nieve* una voluntad de enlace directo con los movimientos más característicos de la vanguardia española de posguerra, tanto o más puede decirse en el caso del número monográfico dedicado a la obra de Eduardo Chicharro (nº 2, invierno 1971-72), miembro, junto a Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, del triunvirato que lanzó en los inicios de 1945 el *Postismo*, formando su primera etapa⁶⁸. La recuperación de la obra de Eduardo Chicharro venía a unirse a la que, apenas un año antes, se había llevado a cabo con la edición, preparada por Félix Grande, de la poesía completa hasta aquel momento de Carlos Edmundo de Ory. El

Postismo de "primera hora" recuperaba de esta manera a sus dos grandes poetas en los primeros años setenta: Ory y Chicharro. Ya en el primer número de *Trece de Nieve* se habían adelantado tres sonetos inéditos de Eduardo Chicharro, cedidos a la revista, del mismo modo que la mayor parte del material inédito publicado en el número monográfico, por el pintor Lucio Muñoz, con quien los rectores de la publicación madrileña habían entrado en contacto a través de Santiago Amón. Sin embargo la recuperación definitiva de la obra poética de Chicharro no se haría hasta 1974, con la publicación, impulsada por *Trece de Nieve* y a cargo de Gonzalo Armero, de *Música Celestial y otros poemas*⁶⁹. *Trece de Nieve*, con su número monográfico, no venía sino a culminar una labor de reconocimiento de la obra de Eduardo Chicharro que se había iniciado en 1966 con la publicación, a cargo de Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate, de *Algunos poemas*⁷⁰ y que se continuó con la edición en 1970 de *Cinco serigrafías de Lucio Muñoz y cinco sonetos inéditos de Eduardo Chicharro*⁷¹.

Del mismo modo que la la publicación de la poesía de Carlos Edmundo de Ory había sido saludada por los más jóvenes por su carácter marginal y heterodoxo⁷², así la obra de Eduardo Chicharro era presentada por *Trece de Nieve* con ese mismo carácter heterodoxo:

Poeta heterodoxo en unos momentos en que, truncado el renacer cultural de la anteguerra imperaba, hecha tal cual honrosa excepción, la

erradicación, el mimetismo y la mediocridad casi general, se vio condenado al ostracismo y a la tribuna familiar de unos pocos amigos (nº 2, pág. 7).

Y ese mismo carácter marginal y heterodoxo de la obra de Chicharro era subrayado por Francisco Nieva en su artículo "Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella", donde escribía:

Hay en toda la vida de Chicharro una inadecuación al ambiente, una inoportunidad desastrosa. Vuelve a España en un momento en que se ha decidido anclar la nave y repostarse en la Tradición con un sentimiento de contricción penitente. (...) Un movimiento de vanguardia artística organizada y manifestante es impensable en la España de los años cincuenta. Y así el postismo y la figura de Eduardo Chicharro no son sino algo anecdótico y pintoresco. No hay que decir lo mucho que nos puede doler este desaprovechamiento (pág. 49).

En su carácter heterodoxo y marginal con respecto a los principales movimientos estéticos de posguerra, el Postismo y la obra de Eduardo Chicharro en particular vienen a enlazar con la obra de los poetas más jóvenes a comienzos de los años setenta⁷³, como subraya Ory en su artículo "Han pasado leves y transparentes años":

Se diría que está escrita para gentes de hoy, jóvenes de hoy como todo lo que nosotros hacíamos y escribíamos entonces, nuestro postismo, que era todo eso dar margaritas a los puercos. Y me alegra inmenso que nuestro lenguaje y nuestro estandarte ondee, lo oigáis y llevéis en vuestras manos (pág. 9).

Pero, ¿en qué aspecto enlaza la más joven poesía con la obra postista? ¿cuál es el rasgo del Postismo y de la

obra de Chicharro que atrae a los jóvenes poetas de comienzos de los setenta? Sin lugar a dudas, la imaginación, la fundamentación de la obra creativa en el aspecto imaginativo; y así lo subraya Francisco Nieva:

¿Qué demonios viene entonces a figurar, dentro del sistema, la afirmación de lo imaginativo, casi treinta años antes de que alguien escribiese sobre los muros de París "la imaginación al poder"? (pág. 49)

Esa afirmación de lo imaginativo, de la obra de creación como obra de imaginación, es la que sustenta toda la teoría poética de Chicharro tal como lo enuncia en los fragmentos de "Posología y uso" (escrito hacia 1947) reproducidos en *Trece de Nieve*; allí afirma que todos los factores previos para la elaboración del hecho artístico "son concordes y tienden a una misma finalidad: el imperio de la imaginación" (pág. 45). Y el mismo aspecto imaginativo en la obra de Chicharro, en su capacidad inventiva, es subrayado por Ory en "Chicharro hijo a rajatabla", artículo publicado el 13 de abril de 1946 en *El Español* y reproducido en el número de *Trece de Nieve* que comento:

Ende pues, él, más que pintor y todo lo otro, es un inventor. Cosa que toca, cosa que tiene que enrevesar y descuajeríngr hasta inventarla otra vez. Un Torres Quevedo de la imaginación, un Frégoli de lo insustancial; sobre todo, un creador de apariencias. "La cosa en sí no vale nada, lo que vale es únicamente la apariencia", es lo que dice Chebé (pág. 12).

El imperio de la imaginación en la obra artística, el dominio de lo imaginativo en la creación sólo puede lograrse, según señala Chicharro en "Posología y uso", fundamentando el hecho artístico en cuatro condiciones o factores previos: un factor *temático*, que "no debe ser necesariamente el principal elemento"; un factor *funcional*, por el que "todas las cosas, por su esencia misma, por su función, o por su relación con otras, adquieren un mayor poder imaginativo si habilmente se las descentra de su valor convencional"; un factor *cinético*, puesto que "en la obra artística debe haber movimiento, y este movimiento es dado por una conjunción y un alternarse de contrastes y semejanzas"; y por último, un factor *técnico*, ya que "el primer elemento emotivo brota de la excelencia de la técnica" (pág. 45). Estas cuatro condiciones previas del hecho artístico hallan su reflejo en otros cuatro factores esenciales que Chicharro señala para la poesía: idea, música, léxico y juego (pág. 45). "Cada cual de los citados elementos, aisladamente, puede -y hasta debe- formar la base de una poesía u otra" (pág. 45). Así, podrán distinguirse obras en las que el factor *temático* resulte su "principal motivo inspirador",

pero cuando la composición poética se sustente como principal motivo inspirador en una idea, ésta deberá ser de tal verdad, novedad, invención, dramatismo, profundidad o grandiosidad que la hagan, ya de por sí, obra de arte (pág. 45).

Por el contrario, también podrán existir obras en las que sea "lícito prescindir del tema o idea" (pág. 45). Esta doble posibilidad temática le permite a Chicharro distinguir dos partes en su obra poética: por un lado, aquellos poemas que recrean temas concretos, adscritos habitualmente a la poesía tradicional, aunque tratados de forma novedosa, es decir, aquellos poemas en los que el "principal motivo inspirador" es el tema o la idea; por otro lado, aquellos poemas en los que se agrupan elementos oníricos y mágicos a través de la intuición creadora⁷⁴. Pero habitualmente, y sobre todo en los poemas que constituyen esta segunda parte de su obra, tal como ha señalado Pont, el factor temático

se proyecta hacia el lenguaje, que constituye, por sí mismo, el tema de contemplación. Esta operatividad metalingüística crea un desajuste entre el lenguaje y las cosas, una distancia transcribible en términos de ficción⁷⁵.

Es el lenguaje entonces el que se convierte en el tema del poema y las cosas pierden su significación real, se *descentran*, para vivir en el mundo de las *apariencias*. No importa tanto el objeto designado, como la palabra en sí, el *nombre* que la designa, que adquirirá, así, verdadero valor para el poeta en el texto. Si, como opina Chicharro, lo que vale del objeto es la *apariencia*, nada más representativo de la *apariencia* del objeto en el poema que su mismo nombre.

Por eso hay que volver, en cuanto nos sea posible, a la primigenia impresión de las cosas, ver en cada cosa un ser individual capaz de adquirir hasta un poder simbólico, y ver cada cosa en sus líneas más escuetas y puras. Es decir, lo que nos interesa de cada cosa es su aspecto y su valor elemental, y con estos requisitos, y para el poeta, su nombre (pág. 47).

El poema, así, prescinde de la realidad exterior y se ensimisma en una recreación en la que son los elementos lingüísticos, desposeídos de toda referencia externa, los que generan, a través de relaciones inéditas, nuevos sentidos, una nueva realidad en el texto poético. De esta manera, el factor *léxico* cobra en el poema una relevancia tan sólo comparable al factor *musical*, puesto que

la expresión por medio del vocablo no sólo constituye el instrumento más generoso y obediente de la imaginación, sino que la misma imaginación brota del vocablo como por arte de magia, con sólo darle rienda suelta (pág. 46).

No es la palabra la que se adecúa a una realidad exterior preexistente con respecto al poema, sino, al contrario, es el poema mismo el que, a través de las relaciones inéditas que las palabras llevan a cabo por su propia capacidad *cinética*, crea su propia realidad.

Si la imaginación puede brotar del vocablo constituyendo éste la realidad del poema e incluso el exclusivo material poético, el factor *musical* es junto al factor *léxico* el único "capaz de formar el cuerpo de determinada poesía" (pág. 46). La música constituye así "la mayor fuerza de la poesía, y en unión de los demás elementos ha formado algo así como el color, el aroma, el

movimiento de este arte" (pág. 46). La música, por lo tanto, al igual que el vocablo, puede hacer *brotar* la imaginación en el poema y, en consecuencia, el factor *musical* junto con el factor *léxico* pueden constituir exclusivamente el ser del poema. Para ello, el factor *musical* acude a diversos recursos expresivos, como el mismo Chicharro apuntará en "Poesía: la aproximación y la exactitud":

a) musicalidad de locución; b) ritmos en el metro, en el compás, en la reincidencia alternativa; c) asonancias interiores por proximidad, retruécanos, onomatopeyas; d) a veces rigor en la rima; e) cortes repentinos, reiteraciones obsesivas, fragmentaciones por series, arritmias extensivas en periodizaciones monótonas⁷⁶.

Por lo tanto, el factor *musical* afectará tanto a los elementos rítmicos, como el metro y la rima, como a los elementos léxicos y fónicos, como las locuciones y la reiteración de sonidos, en la creación de una visión caleidoscópica de la realidad con un sentido mágico de la misma.

Un último factor, el factor *lúdico* o *juego*, se constituye en elemento esencial para la creación poética, según la opinión de Chicharro. El factor *lúdico* en la poesía se enlaza directamente con el elemento *técnico* necesario para la existencia del hecho artístico, y esta igualdad *juego-técnica* puede proyectarse directamente sobre cualquiera de los otros tres factores esenciales de la poesía:

Efectivamente, la técnica, si bien correspondiente más de cerca a lo que yo entiendo por juego, puede también referirse al empleo, según el estilo, de uno cualquiera de los otros tres términos (pág. 45).

Así, el factor *lúdico* puede proyectarse sobre el factor *temático* en la contrafactura de algún tema bien conocido, como es el caso de "Romance de la pájara pinta", *contrafactum* perfecto del conocido romance popular⁷⁷. El factor *lúdico* puede proyectarse sobre el factor *léxico* logrando sorprendentes resultados. Puede señalarse, por ejemplo, la creación de una sintaxis alógica⁷⁸, que nace precisamente de la ruptura de los nexos lógicos entre las palabras; así puede verse el comienzo del romance "La noche de San Juan":

Suben noche cada al cielo,
suben hacia, cada noche,
largas hileras de niños
en tenues lenguas azules (pág. 18).

O los siguientes versos, donde el juego verbal con las palabras hace que se pierda completamente el sentido:

Dame tú a mí la torrija y yo a ti el pan
de piñones
doite yo el tentempié y a mí tu la diatomea
que a ti doite tú a mí des si en tú dándote me
das
y en yo dándome a ti doy donde vas y donde voy
(pág. 23-24).

El juego dentro del factor *léxico* puede deparar también enumeraciones en estructuras paralelísticas en las que no

son extrañas la asociación novedosa de elementos disímiles, como en *Música Celestial*:

El árbol tras la caña
el mirlo tras el tilo
el mar tras el pupitre
la noche tras la persona
el libro tras la nube
el dedo tras el silencio
el silencio tras la ruta
la ruta tras el reflejo
el reflejo tras la prisa (pág. 34)

Si en estos casos el juego en el factor léxico adquiere valores de juego musical, en una reelaboración de ritmos fundada en estructuras verbales paralelas, no son extraños en los poemas de Chicharro los juegos fónicos en asociaciones de palabras desprendidas ya de su significación, como los siguientes versos aliterativos de "La noche de San Juan":

Tan tierno el arado que el oro que horada
que el aro del astro de oro
la hora del tiempo escuchara (pág. 19).

O estos versos en que se juega con diversas homofonías:

Y el pálido dedo
la tierna cuchara
el sólido apero
la Tierra escuchara (pág. 19).

La aliteración, la repetición de sonidos, la homonimia, la homofonía, el retruécano, que señalara Ory (pág. 14), etc. son elementos que vienen a subrayar en la obra de Chicharro y, en general, en la de los postistas la confirmación, sobre el principio de *identidad*

lingüística, del principio de *mutabilidad*, es decir, que una palabra signifique dos cosas a la vez o que dos vocablos diferentes resulten intercambiables⁷⁹. En definitiva, de esta manera, la poesía de Chicharro cobra un valor de *indiferenciación*, una categoría mágica, por la que una parte del discurso puede ser sustituida por otra, dado que su referente único es la propia realidad creada por cada una de las partes en el discurso.

Por otra parte, el juego dentro del factor léxico en la poesía de Chicharro se manifiesta a través de otros dos elementos característicos: la utilización de elementos escatológicos y la recuperación de palabras del léxico culto o poco usual. La utilización de elementos escatológicos responde, como ha señalado García de la Concha, a una ruptura de sentido mucho más profundo:

La ruptura del sistema lógico o semántico se produce a veces en la selección del léxico mediante la abolición de la norma clásica del *decoro*, la mezcolanza de términos convencionalmente asignados a muy diversos niveles sociales de uso, y la transmutación o dislocación posicional de un término⁸⁰.

Y así, en los versos de Chicharro pueden encontrarse "monjas bizcas", "tentempiés", "carioquinesis", etc. Pero también pueden encontrarse términos extraídos del lenguaje culto e incluso de la lengua arcaica, puesto que, como señalara Ory, "el poeta en lo que más maña se da es en la exhumación y en la excavación (paleontología del lenguaje, arqueología de los decires, cementerio de

lo manoseado)" (pág. 13). Y así puede señalarse en "Rodeado de dioses" la utilización del vos arcaico:

yo vos puedo pisar el intento
de robarme mis sueños
y vos me dejáis que vos robe
a la esposa vestida de blanco (pág. 28).

Y no es extraño encontrar en los poemas de Chicharro palabras como "fantásima", "actinia", "blanto", "protoplasma", "diuturna", etc. o un léxico rico en términos marineros, como ya destacara García de la Concha⁸¹ para *La plurilingüe lengua*, como puede verse en los versos del siguiente soneto:

¡Cómo rodó la lama de los mares
la corbeta esta vieja que es cascajo!
¡Y cómo se lo digo con trabajo
a solas a la fin de sus azares!

Volveré a dar su proa hacia los lares,
de vuelta ya, de donde nos atrajo
la cita esta del mar; donde de cuajo
me arrancó de la silla y los sillares.

Así, a tu muerte, yo morir me quiero
hechido de humedad y de carcoma,
asido a tu alta quilla, a tu carena.

Y enredado en tus jarcias de velero
hundiréme a ti uncido hasta la loma
y el báratro del pulpo y la murena (nº 1, pág. 9).

En definitiva, todos los elementos lingüísticos utilizados por Chicharro en sus poemas tienden a resaltar el carácter autónomo del texto, desde su ruptura continua tanto con el lenguaje cotidiano como con los tópicos del lenguaje poético. Así, haciendo recaer en gran parte de

sus poemas el factor *temático* sobre el lenguaje mismo, Chicharro no logra sino romper, en ese proceso de autonomía de la obra artística paralelo a la desacralización de la obra de arte en sí, la relación autor-obra, para establecer una relación más real entre lector y creación. En este punto, como señala Nieva, la obra de Chicharro, paralelamente a la de los demás postistas, enlaza con los movimientos experimentales de la vanguardia:

No hay para Chicharro, como para John Cage, más voluntad rectora en definitiva para la obra de arte, que la energía en acumular el material necesario, puesto que ni una sola obra de arte puede haber sido hecha sin ton ni son, pero a condición de sostener una ilimitada confianza en lo asonante y en lo destemplado. Todo es significativo en la naturaleza de las cosas. No hay mejor modo de desmitificar la obra de arte que la de afirmar que, en realidad, ésta se hace sola y por lo tanto puede ser hecha por "cualquiera". Y Cualquiera es el artista, el hombre que no ha de tomarse el trabajo de seleccionar, ya que, por el hecho de tomarlos, todos los materiales se le dan seleccionados (pág. 50).

Es ahí, precisamente, donde el juego adquiere su verdadero valor irracional, puesto que la selección de materiales ha de estar sometida al instinto, al impulso. "La llave del juego -escribe Chicharro- no puede dársele más que el instinto, la intuición" (pág. 46). Y no se olvide que para el poeta postista decir juego es tanto como decir *técnica*, por lo que la técnica fundamental de la creación artística habrá de fundarse en el instinto, en la intuición, en la eliminación de todo elemento

racional, puesto que "el instinto se va debilitando al ir en aumento el poder de raciocinio" (pág. 47).

De esta manera, el humor postista⁸² revela su doble cara en la obra de Chicharro. Por una parte, tal como señalara Ory, el anverso de ese humor es "esa cuasi tristeza suya, ese hundirse más abajo de donde él mismo quisiera" (pág. 13), revela un trasfondo existencial en un modo de desengaño muy próximo al de los autores barrocos. Por otra, el humor postista refleja la crisis del racionalismo, la crisis esencial del espíritu, y expresa, paralelamente un sentido de rebeldía, de crítica, contra lo establecido.

La afirmación del carácter autónomo del texto artístico y de la explotación de los recursos del lenguaje como su único fundamento, el carácter fuertemente irracional e intuitivo de la creación artística, la voluntad de experimentación con el material lingüístico, el sentido de rebeldía contra el sistema establecido que adquiere la obra de arte, etc., eran caracteres que una parte importante de los jóvenes autores a comienzos de los años setenta compartían con la obra de Chicharro y con el Postismo. Por otra parte, la obra de Chicharro y la de los autores postistas abría una brecha en el panorama de la poesía de posguerra, dividido en "sociales" e "intimistas", y señalaba un camino intermedio en el que la palabra poética no se ponía en función de una realidad exterior, a la que rendía tributo

y que intentaba transmitir. Chicharro y el Postismo suponían, para los autores de comienzos de los años setenta, una vía de enlace directo con una tradición poética vanguardista, en la realización de un arte de fundamentamento básicamente experimental. Los elogios con que fue recibida la edición de *Música Celestial* y otros poemas por los jóvenes autores del momento⁸³ ponen de relieve las palabras premonitorias de Ory al comienzo del número monográfico de *Trece de Nieve*, al señalar el enlace de los jóvenes con el movimiento postista.

Un cierto carácter marginal, dentro de la dicotomía social-intimista predominante en la primera posguerra, tiene la obra de Alfonso Canales que, próxima a la que desarrolla el grupo de poetas en torno a la revista *Cántico* de Córdoba, es recuperada con motivo de la concesión del Premio de la Crítica a su libro *Réquiem andaluz*, publicado en 1972. La obra de Canales, caracterizada por la riqueza y precisión de su lenguaje, por su intenso y oscuro carácter metafórico, por su tono elegíaco y por su capacidad transfiguradora de la realidad a través de diversas elipsis y alusiones que sitúan el poema en otro plano de relaciones donde los elementos lingüísticos operan más allá de su propia significación, había evolucionado desde 1950, en que publica *Sobre las horas*, dentro de sus límites más característicos. La atención que los jóvenes autores prestan a la obra del malagueño responde, por lo tanto,

más a un cambio en la actitud de éstos hacia la labor poética de sus predecesores, que a una verdadera ruptura en la evolución de estos últimos. Es por esto por lo que la concesión del Premio de la Crítica a *Réquiem andaluz* propicia, a modo de nota crítica, un extenso cuestionario ("Siete preguntas a Alfonso Canales acerca de su *Réquiem andaluz*") preparado por Alfredo R. López-Vázquez para el nº 7 (primavera-verano 1974) de *Trece de Nieve*. En las respuestas a este cuestionario, Canales pone de relieve los resortes de su obra poética, y destaca el cuidadoso entramado lingüístico que sustenta su *Réquiem andaluz*:

En el *Réquiem andaluz* he intentado que la potenciación lingüística no quede reducida al choque de palabras. He deseado que la colisión potenciadora se origine en series paralelas (pág. 43).

Por otro lado, subraya también Canales el carácter musical fundamental que para él cobra la palabra poética, así como la estructuración musical del poema:

Por lo que respecta al tema de la música, me parece conveniente insistir en que *Réquiem andaluz* - como mi anterior *Gran fuga* - trata de configurarse formalmente a través de esquemas musicales. El trasfondo anecdótico (...) o mítico me sirven para resaltar este propósito al lector, para llamar la atención del lector sobre el papel que la música desempeña en la concepción del poema (pág. 44).

En consecuencia, el tema poético se convierte en poco más que una mera anécdota que sustenta el armazón musical del poema, la palabra poética no es utilizada por su valor significativo sino por su valor musical. En definitiva,

la poesía de Canales se vuelve, como la de muchos autores jóvenes al comienzo de los años setenta, hacia una preocupación mayor por la selección y riqueza del lenguaje, por la palabra poética en la relación que establece dentro de la obra, por su valor, en último término, como también quería Chicharro, musical.

La poesía de Carlos Bousoño, de quien en el n° 4 (otoño de 1972) de *Trece de Nieve* se publica "Decurso de la vida", perteneciente a *Las monedas contra la losa*, se había definido a lo largo de la década de los cuarenta y cincuenta por su carácter estrófico y por el predominio del verso tradicional, de estructura por lo general sencilla, en una serie de poemas en los que el protagonista poético se mostraba en una actitud emocional o reflexiva, en una expresión lineal y clara de tal emoción y pensamiento⁸⁴. Pero, en torno a 1963, un cambio profundo se produce en su poesía, un cambio que se manifiesta en una complicación extrema de las expresiones y significaciones poéticas, en una continua sorpresa verbal, y en un desarrollo paradójico de imágenes, metáforas y símbolos sobre los que ahora se fundamenta el poema⁸⁵. Si la poesía de Bousoño se había destacado en sus primeros libros por atender no a la realidad exterior como pretendía el realismo, sino a la "realidad interior" del poeta⁸⁶, en un desarrollo definitivo de esta postura, a partir de los poemas que componen *Oda a la ceniza* (1967) y *Las monedas contra la losa* (1973), su obra

emprenderá un enlace con la tradición poética irracional dominante desde Baudelaire al surrealismo⁸⁷, coincidiendo en su evolución con una parte importante de la poesía más joven. En esta etapa se inserta "Decurso de la vida", poema en el que la vida es comparada a una palabra continuamente comenzada pero jamás culminada:

reconstruyes el penoso decir, alargas una
mano
para alcanzar la sílaba penúltima, la
resbaladiza noción,
y vuelves a empezar otra vez la difícil
palabra,
casi completa ya, borrosa ya de nuevo
por su principio inerte (nº 4, pág. 11).

Sólo el conocimiento final de la palabra, de la vida, nos dará su sentido profundo, una falta de sentido real que se extiende más allá de lo propiamente vivido:

hasta que la palabra empezada y tejida y
casi dicha ya,
la palabra porfiada y querida,
da marcha atrás de pronto hacia su origen puro,
velozmente, hasta un cero semántico,
y traspasa la línea del silencio polar,
y empieza a ser negativamente (...),
como un inacabable trueno de sombra,
allendo lo vivido (pág. 12).

El verso libre, con predominio de ritmo heptasilábico, de largo impulso domina este poema, característico de la etapa iniciada por Bousoño con *Oda en la ceniza*. Las diversas complicaciones y paralelismo sintácticos, en un estilo que caracterizará a una parte importante de la joven poesía española de41 momento, no son sino manifestaciones de un pensamiento, simbolizado en la

palabra del poema, inacabado, inconcluso, que sólo puede expresarse en su propia ebullición, en su ir haciéndose:

¿Desde dónde
narras tu ser hacia la oscuridad,
raspas el paredón de la ignominia
verbal, excavas
tu penuria, te estrechas, te dilatas,
te asombras, te combates, te extremas.
desde qué ruina te haces? (pág. 11)

Semejante evolución, aunque desde presupuestos y posturas anteriores diferentes, a la que lleva a cabo la poesía de Carlos Bousoño a partir de 1963 aproximadamente, realiza la obra de Blas de Otero a partir de la publicación de *Que trata de España* (1964)⁸⁸. La primera etapa poética de Blas de Otero, aquella desarrollada en *Angel fieramente humano* y en *Redoble de conciencia*, libros en los que la búsqueda desesperada de Dios y la salvación de la muerte a través del amor humano son temas fundamentales, había sido calificada de "desarraigada" por Dámaso Alonso⁸⁹. En aquella primera etapa, el dominio de las formas clásicas, sobre todo del soneto, y de los modos versales más tradicionales había resultado lo más significativo en el aspecto formal. Un cambio fundamental se establece en la obra de Blas de Otero a partir de 1951 que halla su reflejo primero en *Pido la paz y la palabra*, publicado en 1955, y posteriormente en *En Castellano*, publicado por primera vez en 1959: el abandono del "desarraigo" por una mirada solidaria hacia el Hombre. "De 1951 a 1959 Blas de Otero

tendrá como objetivo esencial de su poesía hablar sobre esta tierra triste y abatida bajo la dictadura", dirá Sabina de la Cruz⁹⁰. Su etapa dedicada a lo que se ha denominado como *poesía social* se extenderá, con ligeras variantes que anuncian ya el cambio formal y temático posterior, hasta la publicación de *Que trata de España* (1964)⁹¹. Formalmente el cambio se materializa en una mayor sencillez aparente que tiende a hacer posible una expresión cada vez más directa mediante la eliminación principalmente del abuso de la imagen y la metáfora⁹². A partir de 1965, Blas de Otero, alejado del mundo poético español por su residencia en Cuba, inicia una evolución personal pero paralela a la que se comenzaba a gestar en aquellas fechas en España. En 1966, comienza a escribir las prosas de *Historias fingidas y verdaderas*, que le ocuparán hasta abril de 1968⁹³. No puede extrañar la filiación de estas prosas a los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire⁹⁴ o a *Una temporada en el infierno* y las *Iluminaciones* de Rimbaud, es decir, a los fundamentos de la *modernidad*, en una obra en que los rasgos irracionales y la imaginería surreal, que habían estado presentes desde el inicio en su poesía, se incrementan de modo notable⁹⁵. Paralelamente a la publicación de *Historias fingidas y verdaderas* aparecen en 1970 dos libros de poemas que muestran parcialmente la obra más reciente de Blas de Otero: *Mientras* y *Expresión y reunión*. En ellos se recogían diversos poemas de un libro, que había

comenzado a escribir en 1968 a su vuelta a España, que iba a llevar como título *Hojas de Madrid* y que algún tiempo después cambiaría por *Hojas de Madrid con La Galerna* (aún inédito como libro), y otros textos escritos entre 1964 y 1969. En los poemas que componen este libro inédito, del cual se tienen suficientes muestras en las obras citadas, se observa ya un clima surrealista⁹⁶ que se manifiesta en una mayor libertad formal y en una ampliación en la expresión temática, que marca en algunos aspectos un retorno a temas y formas característicos de su primera etapa⁹⁷. Formalmente la nueva poesía de Blas de Otero se caracteriza por una libertad casi absoluta, que, iniciada en la eliminación de la puntuación, en la rotura del esquema tradicional del soneto y en la utilización del *collage*, alcanza el uso de modo casi exclusivo del verso libre y el versículo de margen muy amplio, en una voluntad de dejar fluir libremente la imaginación en una serie de asociaciones insólitas y de imágenes que llevan las posibilidades imaginativas a las puertas y más allá de las puertas del mismo surrealismo⁹⁸. En definitiva, la poesía de Blas de Otero en estos últimos poemas, apoyándose en una progresiva complicación formal sostenida en la asociación libre de imágenes y fundada en el carácter metafórico del lenguaje poético, venía a situarse, a la par que la obra de muchos poetas por los mismos años, en un polo casi radicalmente contrario a la estética sostenida en su etapa social,

aunque manteniendo una coherencia interna en el desarrollo de su creación.

Es evidente que, en su evolución hacia una actitud más formalista y en su aproximación poética hacia la escritura automática surrealista, Blas de Otero se aproximaba a una parte importante de la más joven poesía española, como subrayará Rafael Ballesteros al comentar *Mientras e Historias fingidas y verdaderas* en su "Nota crítica sobre los dos últimos libros de Blas de Otero" aparecida en el nº 3 (primavera de 1972) de *Trece de Nieve*:

Precisamente esa formalización que parte desde "el dentro" hacia "el fuera" conlleva en muchos planos la valoración de lo intuitivo, de la expresión inesperada y sorprendente, incluso el tratamiento automático surrealista que, indudablemente, acerca al último Blas de Otero a parte, al menos, de la más joven poesía española (nº 3, pág. 42).

Progresiva formalización, valoración de lo intuitivo y de la sorpresa como modo de creación, cierto clima surrealista, etc. son rasgos que caracterizan la última etapa poética en la obra de Blas de Otero, de la que forman parte los poemas del libro inédito *Hojas de Madrid con La Galerna* que se incluyen en *Trece de Nieve*. En el nº 3 (primavera de 1972) de la revista madrileña, se incluían dos prosas de semejante factura a las que habían sido publicadas en *Historias fingidas y verdaderas*: "Donde se habla de los muertos" y "El semáforo". Como he señaladao anteriormente, uno de los rasgos más relevantes

de esta última etapa de la poesía de Blas de Otero es su marcado clima surrealista, que se manifiesta en asociaciones inéditas de imágenes preconscientes, en una decidida superación de la lógica, de lo racional, para dar cabida a lo irracional, como captación de una realidad más verdadera, para hundirse en el subconsciente como expresión de la verdadera conciencia del ser; así lo expone en "Semáforo":

La excavación de la propia conciencia (...). La propia conciencia nos cierra el paso, aguardamos la luz ambarina, la verdadera luz verde que nos conduzca a nuestro yo; (...) y nos retiramos, en taxi a ser posible, al residuo del subconsciente (nº 3, pág. 20).

Uno de los rasgos temáticos que caracterizan la última poesía de Blas de Otero es, en opinión de Sabina de la Cruz, no la rebeldía y el enfrentamiento contra la muerte, que había definido su primera etapa de creación, sino la aceptación meditada de la certidumbre fatal⁹⁹. En este sentido, "Donde se habla de los muertos" expone la personal concepción de la muerte que Blas de Otero elabora en los últimos años de su vida, en una forma de eternidad que aúna los conceptos sobre la relatividad anotados por Einstein con un carácter metafísico de la propia trascendencia:

Mi cadáver se moverá en millonésimas dispersiones unitarias. Saldrá a paseo en un meteoro, guiñará en una flor, hablará de política internacional y universal en toda la extensión de la palabra. Cuando se roce con Stalin, le dirá: mejor, norteamericano, allí estaba tu sitio, aunque no

niegue tus virtudes que aquí, frente a frente,
contemplo de reojo (pág. 19).

En el nº 7 (primavera-verano de 1974) de *Trece de Nieve* se incluía el poema "Lo fatal", en el que Blas de Otero retomaba el título de un texto de uno de sus más queridos maestros poéticos, Rubén Darío, para expresar, a través de series paralelas en una enumeración de elementos que muchas veces resulta semi-caótica, una emoción de desarraigo semejante a la del poeta nicaragüense. El ritmo se ha dejado, en este poema escrito en verso polimétrico y con acentuación variable, no a los elementos tradicionales (rima, isometría, acentuación continua, etc.), sino a la reiteración de estructuras sintácticamente semejantes en las que las palabras se asocian muchas veces de modo inédito, creando imágenes totalmente novedosas:

entre embarcaciones con los párpados
entornados
entre nieve y relámpago
con tus brazos de muñeca y tus muslos de maleza
entre diputaciones y farmacias
irradiando besos de la frente
con tu pequeña voz envuelta en un pañuelo
con tu vientre de hostia transparente
entre esquinas y anuncios depresivos
entre obispos
con tus rodillas de amapola pálida
así te encuentro y te reconozco (nº 7, pág. 9)

Pero la poesía de Blas de Otero no es ya, como en su primera etapa, una poesía pesimista, que se hunde en el canto desgarrado de la fatalidad, sino que, muy al contrario, en ese mundo desolado que denuncian sus

últimos poemas siempre aparece una esperanza, una presencia positiva inserta en el ámbito oscuro del poema que queda simbolizada en diversas aves¹⁰⁰; así, en "Lo fatal", esta presencia positiva se encarna en "mi pequeña paloma desguarnecida", que sobrevuela todos los versos del texto:

Entre enfermedades y catástrofes
entre torres turbias y sangre entre los labios
así te veo así te encuentro
mi pequeña paloma desguarnecida (pág. 9)

En resumen, en esta última etapa, representada en los poemas publicados en *Trece de Nieve* y en otras revistas en los años setenta, la poesía de Blas de Otero se vuelve de un modo decidido del lado de la superación de la lógica, de lo racional, en una voluntad de captar una realidad más verdadera a través de modos intuitivos y alógicos. De forma paralela a este incremento de los elementos irracionales en su poesía, se da un abandono progresivo de las formas versales clásicas, que dominaron sus primeras etapas, por un predominio del verso libre, aunque fundado en ritmos tradicionales. La poesía de Blas de Otero se aproxima así, como señalara Rafael Ballesteros, de modo decidido, en su última etapa, a parte de la poesía que está escribiendo la joven generación en aquellos momentos.

Así pues, las obras de Eduardo Chicharro, de Francisco Pino o de Alfonso Canales, y la atención que en *Trece de Nieve* se les presta, representan, desde

distintas posturas, la asunción de la creación de diversos autores *heterodoxos y marginales*, que se habían mantenido apartados de la evolución general de la poesía española de posguerra y que venían a coincidir con los postulados estéticos de una parte importante de los jóvenes poetas a comienzos de los años setenta. Por otra parte, los ejemplos ofrecidos de las obras de Carlos Bousoño y Blas de Otero muestran la evolución de dos importantes poetas de posguerra, a partir de planteamientos personales, hacia una convergencia y hasta coincidencia, podría decirse, con las posiciones de los poetas más jóvenes.

Poesía española: generación de los 50

Es escasa la presencia en *Trece de Nieve* de aquellos poetas que, nacidos desde la década de los años veinte hasta los años de la guerra, empiezan a publicar en los primeros años cincuenta y se constituyen como generación del medio siglo o de los años cincuenta. Esta generación, inmediatamente anterior a la de los rectores de la revista madrileña, encuentra escasa representación en la revista de Armero y Hernández. Tan sólo la atención poética y/o crítica se centrará en dos autores de este grupo, cuya selección, en su desligamiento con la *Escuela*

de Barcelona de esa misma generación, resulta significativo: José Angel Valente y Claudio Rodríguez.

Desde muy temprana fecha, en torno a 1963, José Angel Valente había iniciado un distanciamiento radical de la estética de la poesía social, viendo en la palabra poética un modo insustituible de conocimiento de la realidad circundante¹⁰¹. La búsqueda de un conocimiento más verdadero a través de la palabra poética daría un cambio fundamental al sentido de su poesía a partir de *La memoria y los signos* (1966), depurándose paulatinamente de cualquier elemento extraño al poema y encaminándose hacia una expresión más concentrada en una investigación cada vez más preocupada por los modos de expresión lingüísticos. José Miguel Ullán describiría este cambio en el extenso comentario de *Punto cero (Poesía 1953-1971)* que, con el título "De la luminosa opacidad de los signos", incluía el nº 7 (primavera-verano de 1974); Ullán señalaba allí la incapacidad de la palabra de conjurar el pasado, la distancia establecida entre la *memoria* y los *signos* que la representan, como el hecho fundamental que provoca el cambio estético en la poesía de Valente: "Valente empieza a repetir palabras que no pueden conjurar lo perdido. La memoria frena la invención; los signos frenan la acción" (nº 7, pág. 58). En consecuencia, el lenguaje no se manifiesta ya como algo inocente, como algo puro, sino que apunta a sus dos puntos de anclaje fundamentales: la memoria, lo que el

lenguaje tiene de historia¹⁰², y los signos, es decir, su carácter representativo de la realidad. Para lograr la pureza de la palabra poética es necesario por lo tanto destruir el lenguaje tal como está instituido, destruir la poesía como institución, pasar de una escritura de la celebración a una escritura de la subversión¹⁰³, que base su carácter subversivo en la propia palabra. De esta manera, el lenguaje poético camina hacia su progresiva depuración, se establece como un puro acto de lenguaje, se ensimisma, y, como opina Ullán, en *El inocente* "la palabra ha descubierto la palabra" (pág. 62). Pero el descubrimiento de la palabra por la palabra lleva a la búsqueda de la libertad más absoluta, a la búsqueda del punto cero, donde la no significación conlleva el significado de la plenitud: "La palabra -escribirá Valente ante su poesía completa- ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de indeterminación absoluta, de la infinita libertad"¹⁰⁴. Y en esta búsqueda de la plenitud de lo absoluto, el fragmento, y su consecuencia en la escritura poética fragmentaria, se convertirá en la única representación posible de lo infinito, en "la arrogancia de lo inconcluso, la euforia de las chispas contra la tiranía de la plenitud. La palabra, fragmentaria por naturaleza, apuntala el enigma radical" (pág. 63). En consecuencia, el fragmento y la escritura fragmentaria serán la única posibilidad verdadera de escritura poética, en su voluntad de expresión de lo

absoluto, y, en su carácter fragmentario, contemplarán una "cortedad en el decir" semejante a la que descubrieran los místicos; la palabra poética, el fragmento, en su voluntad de captar lo absoluto, dirá más de la contemplación de la plenitud de lo que sus términos expresan:

La cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alhojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria¹⁰⁵.

En este enlace de la poesía como voluntad de conocimiento de lo absoluto con la mística, Valenete coincidía, como ya señalé, con la escritura poética de Ullán a comienzos de los años setenta y con toda una línea de pensamiento poético-místico que hallaba su representación en *Trece de Nieve* en la traducción del texto "El umbral de la nada" (nº 3) de Edmond Jabès, en una escritura a caballo entre la poesía y la prosa que posee en su raíz un carácter fragmentario semejante al que Valente defendía por aquellos años. La palabra poética como expresión fragmentaria de lo absoluto, en su "cortedad del decir", adquiere su expresión formal a través del *fragmento*, como primera representación de una poesía basada en la "retórica del silencio"¹⁰⁶.

La escritura fragmentaria encuentra su máxima expresión en la poesía de Valente en el libro *Treinta y*

siete fragmentos, incluido en la edición de 1972 de *Punto cero*, del que, en el nº 3 (primavera de 1972) de *Trece de Nieve* se adelantan "Cuatro fragmentos". La expresión concisa, fragmentaria, en esa voluntad de destrucción del lenguaje instituido, y la reflexión sobre la posibilidad de una plabra poética pura es lo que caracteriza estos fragmentos, de los que "No digáis que agotado su tesoro..." expone la incapacidad del lenguaje para expresar lo absoluto:

Nos quedábamos tenues
emitiendo señales desde otro planeta
sin que nadie supiera
si el valor de los signos
era igual o distinto al suspiro o la lágrima
(pág. 24).

"Rondó", por su parte, refiere la necesidad de destruir el lenguaje poético tal como está instituido para lograr una expresión poética que alcance más allá del "cielo tapiado", a la expresión de lo infinito:

Estamos otra vez entre-deux-guerres,
urgándonos las caries
con un falo indeciso
o destruyendo
la destrucción,
vaciando el vacío,
abriendo las ventanas contra un cielo tapiado
(pág. 25).

Valente se situaba, como muchos poetas al comienzo de la década de los setenta, en un proceso de depuración absoluta del lenguaje poético, una depuración de elementos extraños y de referentes reales que habría de

situar la palabra ante sí misma. El lenguaje se situaba, así, en un acto de reflexión sobre el propio lenguaje¹⁰⁷, la poesía se convertía en meditación sobre la propia poesía y sobre el hecho de escribir poesía; una reflexión que no estaba muy alejada de la que, desde distintos parámetros, sustentaban los más jóvenes poetas en su escritura metapoética.

Del mismo modo que Valente, también Claudio Rodríguez había definido en 1963 la poesía como un modo especial de conocimiento de la realidad, conocimiento que se lleva a cabo a través de la *participación*, tal como él lo definía en su poética para *Poesía última*:

Creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer¹⁰⁸.

Ahora bien, este conocimiento especial de la realidad no es previo a la escritura poética, sino que se lleva a cabo en el mismo poema:

Una característica esencial de este último (conocimiento) consistiría en que lo que se conoce acontece, está actuando en las tablas del poema. Y sólo ahí. El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra¹⁰⁹.

En este sentido, el poema se establecerá como el lugar en el que el hombre conoce las cosas a través del lenguaje. Es, precisamente, esta tensión entre el lenguaje, el signo lingüístico, y la realidad de las cosas la que

articula de modo coherente toda la poesía de Claudio Rodríguez¹¹⁰. En *El vuelo de la celebración* (1976), esta concepción de la poesía se manifiesta a través del canto celebratorio de la realidad conocida gracias a la contemplación¹¹¹, que alcanza, como en mucha de la poesía de Rodríguez, un tono místico, con el que también coincide Valente. En esta actitud contemplativa, la realidad aparece con una nueva luz, indiferenciada, en una percepción de la plenitud de lo absoluto, como expresa el poema "Ahí mismo", perteneciente al libro citado, incluido en el n° 4 (otoño de 1972) de *Trece de Nieve*:

Te he conocido por la luz de ahora,
tan silenciosa y limpia,
al entra en tu cuerpo, en su secreto,
en la caverna que es altar y arcilla,
y erosión,
en la piedra picada, que ya es grava (n° 4,
pág. 37).

Y muestra de esa percepción contemplativa en la que la realidad conocida aparece indiferenciada por la ceguera que produce la iluminación casi mística, en la que el lenguaje poético integra la paradoja¹¹² de modo natural como forma de expresión, es la utilización de estructuras sintácticas paralelas. El poema no desarrolla un tono discursivo, de engramamiento lógico, sino que trasciende a través de fórmulas paralelísticas, que van concretando la realidad percibida, hasta el conocimiento profundo de dicha realidad.

Pero, por otra parte, *El vuelo de la celebración* desarrolla una técnica novedosa en la poesía de Claudio Rodríguez. El lenguaje no se convierte ya en mera reflexión sobre la realidad percibida que se pretende conocer a través de la palabra poética, sino que se convierte él mismo en objeto de referencia, la escritura poética se transforma en reescritura y la experiencia de la realidad, cuya concreción el mismo poeta ponía en duda¹¹³, se transforma en experiencia poética única. De esta manera, Rodríguez vuelve sobre sus propios poemas, sobre su única experiencia de la poesía, para reescribir versiones del mismo poema depurando los elementos poéticos y el propio sistema que había desarrollado a lo largo de su obra. Así, los poemas de *El vuelo de la celebración* abundan en alusiones a textos anteriores propios, a símbolos e imágenes que se tornan recurrentes en una elaboración intertextual de la escritura poética¹¹⁴. El lenguaje poético y el poema en sí se convierten, en cierto modo, en objeto de reflexión de sí mismos, en una evolución paralela a la que apunté en Valente y que viene a coincidir con una parte importante de los poetas más jóvenes a comienzos de los años setenta.

En resumen, es significativo que ninguno de los poetas de la generación del medio siglo que más activamente participaron en la estética social aparezca representado en las páginas de *Trece de Nieve*. Tampoco se

publica ningún poema de los autores de la *Escuela de Barcelona* (Goytisolo, Barral, Gil de Biedma, etc.), que tanta importancia tuvo en el enlace con la poesía más joven. Tan sólo Claudio Rodríguez, que en la segunda época pasará a formar parte del consejo de redacción de la revista colaborando únicamente con unas declaraciones en el número dedicado a Lorca, y José Angel Valente, quien también en la segunda época colaborará en el número dedicado al poeta granadino, aparecen como representantes de la poesía de la generación del medio siglo. Ambos poetas, como he apuntado, habían apostado desde muy pronto por una poesía en la que el lenguaje fuera un instrumento insustituible de conocimiento, y tal concepción de la poesía como un modo de conocimiento de la realidad les había llevado a una exploración muy próxima a la mística, al mismo tiempo que a una depuración progresiva del lenguaje poético, convertido, en muchas ocasiones, en propio objeto de reflexión. La vinculación de esta tendencia poética con algunas de las posiciones estéticas más jóvenes que tenían especial predicamento dentro de la revista parece evidente. En este sentido, no puede pasar como arbitrario el hecho de que fuera José Miguel Ullán, uno de los poetas jóvenes que más eco encuentra en *Trece de Nieve*, quien llevara a cabo el comentario de la obra poética de Valente.

Poesía española: generación del 68

Trece de Nieve es una revista atenta a la sensibilidad poética y estética de las tendencias más avanzadas de la poesía joven a comienzos de los años setenta. En este sentido, su orientación difiere de la de otras revistas del momento en cuanto que en sus páginas se prefiere dar cabida a aquellas manifestaciones que sirvan de sustento estético a las tendencias vanguardistas, que a las propias manifestaciones poéticas de los autores jóvenes. Es por esto por lo que comparativamente, siendo *Trece de Nieve* una revista de poesía dirigida por y a jóvenes creadores, son relativamente escasas las colaboraciones poéticas de estos jóvenes poetas. En definitiva, en *Trece de Nieve* se otorga más espacio, y consecuentemente más importancia, a la poesía extranjera, a la generación del 27 y a los movimientos vanguardistas de posguerra, que a dar muestras de la creación de los jóvenes autores. No alcanzan ni el número de quince los poetas que, nacidos después de la guerra civil, aparecen de una manera o de otra en las páginas de la revista. Pero la atención que se dispensa a los jóvenes creadores se dispone de dos formas diferentes: bien mediante la publicación de algún poema inédito, bien mediante la atención a su obra a través de algún comentario crítico.

Por otra parte, aunque, como se verá, *Trece de Nieve* muestra bien claramente sus preferencias poéticas, la revista no atiende de modo exclusivo ninguna de las tendencias poéticas dominantes durante el primer lustro de los años setenta, sino que trata de abrir sus páginas a las más diversas y hasta dispares tendencias manifiestas en aquellos años. Sí puede señalarse una especial predilección por aquellos movimientos poéticos que muestran de modo más evidente una clara ruptura con la poesía inmediatamente anterior, pero principalmente el criterio que guió a los directores de la revista en cuanto a la selección de los poetas jóvenes fue, aparte del criterio de calidad, la relación de amistad con muchos de los autores recogidos¹¹⁵.

Dentro del binomio editor de la revista, es Mario Hernández el primero en publicar algunos poemas en *Trece de Nieve*, en la primera entrega de la revista: "Balada" y "El día noche". La poesía de Mario Hernández, en estos primeros poemas, muestra un cierto tono retórico, un gusto por el poema bien construido y fundado principalmente sobre el artificio estético, que caracterizará sus dos primeros libros: *Variante de noviembre* (1975) y *Sombra marina* (1976). En estos textos, las palabras se asocian más por su sentido musical que por sus significaciones en una construcción en versos medidos de corte clásico, con predominio absoluto del octosílabo. No es extraño encontrar en estos

poemas, fundados como digo en la musicalidad de las palabras, continuas aliteraciones que remontan estos versos a los maestros modernistas:

El tiempo total deslaza
su helado vaivén de noches
y en las ramas de aquel cedro (...)

Rota la boca del alba
y ciego el cielo perdido (nº 1, pág. 27)

Las palabras se asocian más allá de su significación a la búsqueda de una realidad más verdadera, de un conocimiento más verdadero de la realidad desde la perspectiva del lenguaje. El poeta se convierte de esta manera en un "viajero encendido" que inquiere a la realidad, como en "El día noche":

el viajero encendido
pregunta y no sabe nunca
lo que dirá cada cosa (pág. 28)

La realidad se ordena a través del lenguaje de una manera novedosa en el poema y de ese nueva ordenación que las palabras establecen en los objetos nace un especial conocimiento que, como en "Balada", incendia el "bosque mudo" de la realidad y deshace las penumbras:

El bosque mudo se enciende
agita la muerte el viento
y rasga el mar escondido
mitades de sal y mármol
penumbras que se deshacen (pág. 27)

Al publicar sus siguientes poemas, en la última entrega (mayo de 1977) de la segunda época de la revista,

un cambio estético se ha operado en la poesía de Mario Hernández, que apunta ya a la nueva etapa que formarán sus libros *Enemigo de plata* (1980) y *Para bien morir* (1983). El dominio de la musicalidad del verso y la palabra ya no son considerados como un valor en sí mismos y el poema, con un renovado corte clásico y desprendido de mucho de su artificio, se carga muchas veces de un tono irónico, como en "Film", un soneto en versos heptasílabos blancos:

Venenoso emanado
de trifulca sonríe
el matón en la puerta,
la cara un chirlo rojo.

Dentro del cabaret
desportilladas ninfas
en cauda rubia huyen,
chillan en los lavabos.

Victoriosos asoman
guardias motorizados
por la calleja invicta.

Color ladrillo sucio...
y aquellos tiempos, vida,
yo que tanto te quise (pág. 57).

Otras veces, es el mismo ambiente modernista de sus primeros poemas el que es visto desde un cierto distanciamiento irónico, como en "Seducción":

De mariposas
solas, lentísimas,
vaga la música por el salón.

Fuga las ondas
del subterfugio.
Eva sonríe
de oro y carmín (pág. 58).

Pero los recursos musicales del verso, como la aliteración o los ritmos clásicos bien marcados a través de los acentos, siguen dominando en estos poemas en los que el alarde técnico es menor que en los textos anteriores; así en "Scherzo" puede leerse:

cada sol un milagro,
un estigma dormido,
los arroyos, el rayo
del jazmín del jardín (pág. 59)

Al libro inédito *Piano de cola* pertenecen los tres poemas que Gonzalo Armero, que en 1970 ya había visto editado *Del nombre de las cosas*, publica en el n° 3 (primavera de 1972) de *Trece de Nieve*. Los tres textos desarrollan un complejo juego poético en que las palabras se unen, desprovistas de todo sentido, en una combinación arbitraria, en la que muchas veces no se respeta ni su valor morfo-sintáctico ("cuando estaba estalla ahogándose"), creando imágenes de una novedad y de una fuerza impactante:

se desliza el café incoloro
embotellando coches en la sombra
y desean volar golondrinas
el papel inerte bosteza (n° 3, pág. 3)

Las palabras atraen hacia sí, en una combinación caótica próxima a la escritura automática surrealista, significados novedosos gracias a las asociaciones inéditas. Con semejante material léxico compone Armero los dos primeros poemas de la serie que publica, logrando

combinaciones distintas de las palabras. El tercer poema, en una depuración del lenguaje, es una enumeración inconexa de los sustantivos utilizados en los dos poemas anteriores:

la taza
el café
el niño
la lámina
la amada
los coches
las golondrinas (pág. 5)

La voluntad lúdica en la creación del poema, en el que el sentido se deriva de su estructuración formal, la utilización de técnicas próximas a la escritura automática o, más aún, de técnicas dadaístas de combinación arbitraria de palabras en las que tan sólo se ha mantenido, y no siempre, un nexo sintáctico, etc. vinculan estos poemas de Armero con tendencias derivadas de las estéticas de la vanguardia histórica.

José Miguel Ullán es uno de los poetas más representados a lo largo de toda el período que abarca *Trece de Nieve*. A la publicación de "Primo giorno", poema dedicado a Rafael Alberti, incluido en el primer número de la revista, hay que unir los comentarios en forma de poema de la obra de los pintores Pablo Palazuelo y Antonio Fraile incluidos en el nº 7 (primavera-verano de 1974) y nº 3 (mayo de 1977) de la segunda época, respectivamente. Junto a estos textos poéticos y al comentario sobre la obra de Valente aparecido en el nº 7,

hay que anotar el extenso comentario que Gonzalo Armero dedica a *Maniluvios* (1972) en ese mismo número. Si además se tiene en cuenta que en la segunda época de la revista Ullán pasará a formar parte del consejo de redacción de la publicación y que el sello editorial de la revista publicará en 1976 su libro de escritura experimental *Alarma*, se comprenderá el valor que en ésta se otorga a su obra poética.

Como un místico "camino de perfección" definía la poesía Ullán en 1974, en la poética enviada a la antología de José Batlló *Poetas españoles poscontemporáneos*¹¹⁶. Tras una etapa, marcada por *El jornal* (1965), en la que, a través de una parodia de la poesía costumbrista de José María Gabriel y Galán¹¹⁷, por la que el libro se levanta como un perfecto *contrafactum* del lenguaje netamente popular y de la copla-haiku, consigue liberarse del contexto rural, Ullán avanza en *Amor peninsular* (1965) un paso más en su evolución poética y en el "Epílogo" a dicho poemario el autor fragmenta ya la anécdota y la separa de la referencia directa a la realidad circundante. *Un humano poder* (1966) supone un tributo a la corriente de poesía social en una voluntad de "comunicarme de alguna manera con mis interlocutores más próximos"¹¹⁸. A partir de este libro, Ullán inicia una evolución radical en su poesía que le llevará en *Mortaja* (1970) a establecer el poema, a través de la asociación cada vez más libre de palabras, como un

instrumento fundamental de conocimiento y acceso a la realidad, que linda muchas veces con la iluminación mística, como el mismo poeta expondrá:

Debiera, pues, hablar de poesía como conocimiento, en la línea cernudiana. Pero tampoco me satisface esa opción. Porque a menudo surge el poema, uno lo observa en su existencia ya intocable, y no por ello se te ilumina alguna veta en sombras; por el contrario, lo normal es que aumente el caos y uno tenga conciencia de la inutilidad del empeño¹¹⁹.

En consecuencia, entre el caos absoluto y la iluminación mística, el poema se alza como un camino de perfección a través del conocimiento; pero este conocimiento sólo puede tener lugar a partir de la investigación del lenguaje. Así, entre la expresión poética que toma la realidad como referente continuo, para la que la poesía es mera excusa, y la expresión poética que sólo encuentra el vacío, Mortaja abrirá una veta intermedia en la que el lenguaje cobra verdadero valor protagonista:

El lenguaje es el arma absoluta y el personaje principal de este empeño; pero sin olvidar que cada palabra alberga un pensamiento. Poesía-pretexto y poesía-fin me parecen dos batallas igualmente detestables¹²⁰.

Convertido el lenguaje en protagonista, las relaciones inéditas que se establezcan entre las palabras iluminarán nuevas zonas de conocimiento, inaccesibles de otra manera. El poema, en consecuencia, se objetivará como mero elemento de lectura¹²¹ y, en su objetivación, el lenguaje se fragmentará en una voluntad de desprenderse

de todos aquellos elementos que le son extraños. En su progresiva fragmentación, el poema llevará a cabo un movimiento de destrucción y negación consecutiva que encontrará en *Maniluvios* su máxima expresión, tal como indica Gonzalo Armero en su comentario del libro:

Así, los *Maniluvios* son una obra cerrada, conclusa. Momento de destrucción y punto de partida para una nueva aventura: único ámbito del poeta, en el que el poema se consume y alimenta a/de sí mismo (nº 7, pág. 53).

El poema, en su afirmación del lenguaje como protagonista absoluto, niega cualquier referencia a la realidad externa. La palabra se desprende, así, de todo significado y avanza hacia la desnudez total, hacia el punto cero que señalara Valente, hacia el "reino blanco", como escribirá Armero: "Redescubrimiento de la inocencia en la no-historia. Destrucción del recuerdo. Persecución del reino blanco de la inocencia" (pág. 54). Libre ya de toda sujeción el lenguaje, el poema se convertirá en un arte combinatoria completamente libre, sin límites, y su campo de acción será el más absoluto azar, como escribiría Ullán en *Maniluvios*¹²²:

todo	es	azar	el	papel
y	la	herida	que	lo
ta	mas	necesita	eso	sí
un	raro	candil	-la	sed

El lenguaje en *Maniluvios* se ha liberado ya de toda atadura externa, las palabras se combinan libremente y la atracción fonética, como en la escritura surrealista,

sirve para poner en contacto términos muy alejados semánticamente. Las rupturas de sentido son, así, muy frecuentes y la ironía, presente desde los primeros poemas de Ullán, se hace patente en la mayor parte de los textos, en un lenguaje que no recurre a la palabra exótica sino al término castizo para romper el nivel habitual del discurso.

La progresiva objetualización del poema en la escritura de Ullán había situado el texto como mero *objeto de lectura* y, como tal, sus límites ya no eran los del verso, sino los de la página escrita, y su forma de presentarse era la composición "en caja". La asociación inédita de palabras e imágenes, en una aproximación a la escritura automática surrealista, y otras técnicas elípticas y de sincopación que rompen el discurrir lógico del poema, se unen a este tipo de composición "en caja", que en el mismo número utiliza el poema "Página" de Francisco Pino, en el poema "Primo giorno" que Ullán dedica, en el n° 1 (otoño de 1971) de *Trece de Nieve*, a Rafael Alberti:

con lento tedio se desploma el gamo los
obesos príncipes hilan caducas transpar
encias y al desnudarse en el desván her
oico la gloria loca pero loca bebe el n
udo siena de la sangre no pico níveo ni
tizón dorado ojo es ved embudo pala
dar tormpeta al grave peso junco tan de
lgado rómpese en risa bailan oh polilla
(n° 1, pág. 31)

Trascendidos los límites de la labor significativa más común del lenguaje, Ullán trata de romper las fronteras de la escritura convencional. Si la búsqueda de relaciones inéditas entre las palabras, a fin de lograr un conocimiento más profundo de la realidad a través del lenguaje, le había aproximado a las experiencias surrealistas, el nuevo camino emprendido le llevará a la poesía experimental de tipo visual, que ya hace presencia en su obra en *Cierra los ojos, abre la boca* (1970). El espacio del poema, la colocación de las palabras en el espacio de la página en blanco, se resolverá también significativo. En consecuencia, el poema concebido como *objeto de lectura* se transforma de modo radical en *objeto de contemplación*; el poema es una creación no ya para ser leída, sino para ser vista, por lo que, al uso de palabras y a la utilización significativa del espacio de la página, se le unirá el uso de todo tipo de signos gráficos dentro del texto, que manifiesta, así, una radical vocación de espectáculo¹²³. Esta vocación espectacular de la poesía llega a su culminación en la escritura de Ullán en sus libros de 1975 y 1976: *Frases* (1975), *Alarma* (1976) y *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976). "Alfonso Fraile en su paisaje abolido", composición en cincuenta fragmentos de diversa experimentación poética publicada en la segunda entrega (mayo de 1977) de la segunda época, es un homenaje al pintor y a la ilustración de cubierta que

abría aquel número, en un ambicioso proyecto de complejidad textual, en el que, bajo la forma de una narración breve, se une lo narrativo con lo teatral y con las más diversas formas poéticas, que van desde la imitación de los estilos más aparentemente clásicos, hasta las manifestaciones vanguardistas y visuales. El texto, que marca un paso evolutivo más allá de la mera expresión visual, se incluiría posteriormente en el libro *Manchas nombradas*, publicado en 1985.

El mismo sentido de homenaje a un pintor tiene el poema "Palazuelo lunar" aparecido en el nº 7 (primavera-verano de 1974) de *Trece de Nieve*, dedicado al artista extremeño Pablo Palazuelo, que en aquel número había realizado la ilustración de cubierta y había incluido una serie de "Escrituras", punto de encuentro entre la escritura y la pintura, en las que, desaparecida la palabra, tan sólo se conservaba la forma de ésta, su silueta. Junto a las "Escrituras", el último número de la primera etapa de *Trece de Nieve* incluía otros poemas de Palazuelo de carácter surrealista y experimental, donde las imágenes visuales y los diversos cromatismos adquieren un carácter textual, como, por ejemplo, "Botánica":

negro
blanco
verde

encarnado y dentro
azul y amarillo
violeta y naranja

flor

negro
blanco
verde

flor
encarnada
azul amarilla
violeta naranja

(nº 7, pág. 28)

El poema de Ullán hacía referencia directa a este carácter pictórico de la escritura de Palazuelo y al sentido literario de su pintura, pura abstracción que responde a otra realidad:

¿Sumisión?

El pincel obedece a otra semilla: su caricia frontal
me desengaña, espía el oleaje impronunciable, echa
leña al silencio,
lacera el paladar, despliega

*las negras alas de la ausencia el
dulce rigor de un dios desnudo to
das las danzas virginales y
has
ta el tañido de esa blanca huella*

(pág. 34)

La aproximación entre las manifestaciones experimentales de la poesía de Ullán y la obra de diversos pintores no figurativos, que pronto se manifestarían en diversas colaboraciones entre el poeta y distintos pintores (Zóbel, Brinkman, Chillida, Saura, etc.), ponía de relieve el carácter abstracto que la poesía de Ullán había ido paulatinamente cobrando, así como su acercamiento a modos de expresión próximos a las formas plásticas.

Agustín Delgado, de quien se publican tres poemas en el nº 1 (otoño de 1971) de *Trece de Nieve*, había coincidido en los primeros años setenta con Mario Hernández en la Universidad de Valladolid, ejerciendo ambos tareas docentes. El poeta leonés, que había sido uno de los rectores de la revista *Claraboya* durante los años sesenta, pasaría a formar parte, como José Miguel Ullán, del consejo de redacción de *Trece de Nieve* en la segunda época de ésta. La obra de Agustín Delgado había partido, de modo semejante a la de Ullán, de una estética próxima a las derivaciones de la poesía social y a la ironización de las obras de referente rural. Su posición estética en los primeros años sesenta pretendía una continuación de las posturas más avanzadas de la generación del medio siglo al mismo tiempo que se procuraba una profunda renovación formal de la poesía¹²⁴. Si el tono narrativo, la queja social y un cierto confesionalismo, cuyo distanciamiento se logra mediante la ocultación del yo, caracterizan los dos primeros libros de Delgado¹²⁵, *El silencio* (1967) y *Nueve rayas de tiza* (1968), la ironía y el coloquialismo, así como diversos modos de fragmentación de la anécdota narrada, van tomando espacio en sus libros siguientes, *Cancionero civil* (1970) y *Aurora Boreal* (1971), en una aproximación cada vez mayor a las técnicas de escritura *novísimas*¹²⁶. La última serie de poemas de *Aurora Boreal* anuncia ya el cambio que la poesía de Agustín Delgado va a experimentar

en *Espíritu áspero* (1974) y *Discanto* (1980). En esta nueva etapa, los elementos narrativos se minimizan hasta desaparecer¹²⁷ completamente en una fragmentación absoluta de la anécdota; paralelamente, aquellos elementos que otorgaban un tono coloquial y, en algún caso, confesional a la poesía de Delgado desaparecen, de igual modo que la crítica social y de la burguesía característica de sus primeros poemarios. La progresiva fragmentación y eliminación de la anécdota llevan a situar el lenguaje no sólo como el principal elemento de elaboración del poema, en una cierta experimentación con él, sino también como el más importante eje de reflexión del texto, en una nueva manifestación de la escritura metapoética¹²⁸. El ensimismamiento del lenguaje conlleva una progresiva barroquización, como contraste al coloquialismo anterior, que, en una mayor complejidad interpretativa, multiplica sus perspectivas semánticas. A su vez, la fragmentación absoluta hace que el poema se desarrolle a través de superposiciones y yuxtaposiciones de imágenes, con una abundancia, inusual en su obra anterior, de metáforas y de imágenes visionarias¹²⁹. La palabra, no la transmisión de una experiencia, se sitúa como centro del poema y, por lo tanto, el juego lingüístico y la experimentación, que no deshecha ni el juego aliterativo, ni la creación de neologismos o la utilización de cultismos en una voluntad de ruptura del nivel de discurso habitual, se convierten en eje de la

escritura. Las palabras se asocian, así, a partir principalmente de dos principios: la elaboración de imágenes novedosas que impacten en la mente lectora; la atracción formal que unas palabras ejercen sobre otras. Frente a la "dispersión" de lo narrativo, la nueva etapa se caracteriza por una concentración absoluta de elementos, que hace desaparecer incluso los nexos sintácticos. Muestra de esta concentración lingüística en la etapa que inicia *Espíritu áspero* es el poema publicado en el nº 1 de *Trece de Nieve*, incluido en el citado libro, al que pertenecen los siguientes versos, en los que, en aras precisamente de una mayor concentración poética, el autor ha eliminado diversos adyacentes, dejando, así, con una calidad nítida las imágenes sobre las que se constituye el texto:

Lluvia de acero taladra la noche de chapas.
Gotas de plasma resbalan el quirófano de cristal.
Olor a cadáver esponja los vastos pasillos.
Linternas sangradas velan bisturíes (nº1, pág. 25).

Son principalmente estos elementos que he venido señalando los que se constituyen como materia fundamental de elaboración en los tres poemas reproducidos en el primer número de *Trece de Nieve*, pertenecientes a la primera parte de *Espíritu áspero*. Los tres poemas desarrollan una temática, frecuente en Delgado y próxima a la de la poesía de César Vallejo, en la que la familia,

el regreso a la tierra y a la casa paterna, y la contemplación del paisaje familiar son los elementos principales. Esta temática familiar alcanza su culminación en este período en el poema "La muerte del padre...", en el que Delgado da muestra de su nuevo modo de plasmar la anécdota en el poema, superponiendo elementos simbólicos y metafóricos a un hecho objetivo y real¹³⁰, creando, así, una distancia entre el poema y su referente y entre el poeta y el lector:

La muerte del padre se alza en la ventana
sale al espacio envuelta de blanco.
Por las escaleras interiores golpea su cuerpo
descendido a hombros bajo espesa madera.

Los hijos del padre cruzan las calles
el globo de la tierra gira sobre sus ojos.
Están para estallar pero no sollozan.
Sonríen pero están para partir (pág. 26).

Si lo inmediato había sido el espacio sobre el que se había proyectado la primera etapa poética de Delgado¹³¹, esta segunda época en su obra va a oscilar entre dos polos distintos: bien una recreación de la memoria personal a través del lenguaje; bien una proyección directa sobre el material lingüístico como realidad inmediata. La primera parte de *Espíritu áspero*, a la que pertenecen los tres poemas reproducidos en *Trece de Nieve*, desarrollan la primera línea poética, mientras que las otras dos partes del libro, así como lo principal de *Discanto* y de *Sansiroles* (1989), se insertan en la segunda línea. Es la memoria personal, atraída a través

del lenguaje, la que permite recrear una experiencia clínica a partir de imágenes superpuestas, como la que desarrolla el poema "Lluvia de acero...". Y es esa misma recreación de la memoria personal a través del lenguaje lo que permite la creación de imágenes tan impactantes como las del poema "La puerta se abre...", en el que los elementos reales, mediante asociaciones e inversiones de la realidad inéditas, son trascendidos a otro campo de significación:

La puerta se abre como una hembra:
atraviesa las murallas de par en par.
Otoño resbala con ojeras de sangre
sobre superficies de pared enemiga.

El roble de las maderas es cárcel de
clavos:
por entre las vetas hienden y sollozan.
Aletean en espiras hormigueros rojos.
Oxido de bisagras se descompone en lluvia (pág.
24).

El poema, de esta manera, se constituye en su propia realidad y referente, realidad creada casi exclusivamente a través del lenguaje, que se establece, en consecuencia, como valor absoluto en el texto.

Próximo al equipo redactor de *Trece de Nieve*, Francisco Ibernía, pseudónimo de Francisco Javier de la Iglesia Ibernía, colaboraría en dos ocasiones con la revista madrileña. En el nº 3 (primavera de 1972), Ibernía publicaba dos poemas de su, por entonces, libro inédito *Manto cubierto* (1981), en los que las palabras se asociaban en enumeraciones casi caóticas de elementos

dispersos y en imágenes novedosas que iluminaban de forma distinta la realidad en una creación casi próxima a las técnicas ultraístas y/o surrealistas que recuerdan, en algunos casos, a la poesía de Vicente Huidobro o de Juan Larrea. Los objetos (las palabras) cobraban una vida independiente *más allá/a partir* de las palabras (los objetos), como el primer poema exponía:

Después de la palabra las cosas inician su
respuesta
la piel el traje las piedras
el jueves el martes o la inferioridad
los números de teléfono
y los tranvías que bajan por la escalera
pagan el pasaje y se van para siempre al cielo
(nº 3, pág.8)

El mismo tipo de enumeración semi-caótica en busca de una asociación que otorgue nueva luz a la realidad reproducía el segundo poema:

Los gallos
las arañas de los jardines
algunos perros verdes
todos van y vienen
vuelan o ríen
mientras acuden ignorantes a la feria del
Invierno (pág. 9)

En la segunda época de *Trece de Nieve*, Francisco Javier de la Iglesia colaborará en el nº 3 (mayo de 1977) traduciendo y anotando el artículo "Algunas notas sobre Francisco de Quevedo" de Ezra Pound, que ya he comentado.

Poeta experimental, próximo a la obra de Francisco Pino, radicado en Valladolid, Justo Alejo será otro de los colaboradores próximos a la dirección de *Trece de*

Nieve. Gonzalo Armero, comentando en el n° 3 de la publicación, su libro *monUMENTALES REBAJAS* (tristes tópicos), *subMANIFIESTO NORMAL* (1971), publicado con prólogo de Santiago Amón, otro personaje cercano a la revista, calificará a Alejo como "poeta underground" (pág. 30). Su labor experimental se proyecta hacia el mundo de la publicidad principalmente:

Y para el poeta todo ese material de derribo de la publicidad puede representar un mundo reedificable en el poema. Para él, ente lúdico, cualquier realidad, por torpe que sea, es digna de subversión (pág. 30).

Justo Alejo realizará, también en el n° 3 de *Trece de Nieve*, el comentario de la edición crítica de *Los complementarios*, de Antonio Machado, que ya he tratado anteriormente. Cuando Gonzalo Armero inicie una nueva andadura editorial en 1978 con la revista *Poesía*, Justo Alejo también colaborará allí con una "oda en prosa" de carácter radicalmente experimental¹³².

Un colaborador habitual en las secciones críticas de *Trece de Nieve*, próximo también a la dirección de la revista, fue Alfredo R. López-Vázquez, quien llevará a cabo un par de comentarios sobre la poesía de Félix de Azúa (n° 3 y 7), así como el cuestionario-entrevista a Alfonso Canales sobre su libro *Réquiem andaluz* (n° 7). Como poeta, Alfredo R. López-Vázquez publicará en el n° 4 (otoño de 1972) de *Trece de Nieve* dos poemas, uno de ellos con cierta voluntad experimental en su distribución

en el espacio de la página, en los que, desde los mismos versos, se defiende una poesía formalista, que encuentre en su propia forma pura el contenido, tal como expresan los siguientes versos:

Hay un lugar para que el fuego aísle
el amor de la forma; del vacío de las alas.

Hay el aire que roza y hay humo entre los
labios
y si el pecho estallara calladamente hay (nº 4,
pág. 36).

Así pues, puede señalarse en *Trece de Nieve* un dúo rector, formado por Gonzalo Armero y Mario Hernández, con un grupo de colaboradores en distinto grado, cercanos a los dos directores de la revista, formado por: José Miguel Ullán, Agustín Delgado, Francisco Ibernía, Justo Alejo y Alfredo R. López-Vázquez. Tanto un grupo como el otro defienden, desde distintas perspectivas y en diversos grados, una poesía fundamentalmente formalista, basada en la reivindicación de la autonomía del lenguaje poético¹³³ y en la constitución de éste como centro único del poema, una poesía con cierta voluntad de juego y cierto tono surrealista y experimental, en la que las palabras se asocian de modo más o menos inconsciente en la creación de imágenes y relaciones novedosas que alumbren un conocimiento distinto de la realidad, una poesía que quiere enlazar con los movimientos de vanguardia histórica y que trata de convertir el poema, y

su reflexión sobre el espacio que ocupa, en eje y referencia de sí mismo.

En cierto modo, estas que he señalado habían de ser las directrices que iban a regir *Trece de Nieve*. Sin embargo no todas las actitudes poéticas representadas en *Trece de Nieve* iban a plegarse estrictamente a la poesía defendida y practicada por el grupo editor de la revista. Y si, tanto José Miguel Ullán¹³⁴ como Agustín Delgado¹³⁵, habían levantado sus armas literarias con motivo de la publicación en 1970 de la antología *Nueve novísimos*, algunos de los poetas representados en ella y muchos otros seguidores de las tendencias allí afirmadas, ocuparían un espacio preferente en las páginas de la revista. La publicación de *Nueve novísimos* produjo, entre otros efectos, la asimilación de muchos poetas a las formas estéticas que allí encontraron representación y, en consecuencia, provocó, como señaló hace años Ignacio Prat, una "retirada" de los "verdaderos novísimos" hacia "las cuevas escondidas a que se habían retirado, en otras épocas, y por causas muy distintas, los vates del social-realismo"¹³⁶. En su retirada, los *novísimos* comenzaron a desertar de aquellos mitos generacionales que les habían definido en su etapa anterior: influencia de los mass-media, formas de escritura sincopada, cierta frivolidad, artificiosidad, etc.¹³⁷. Y entre estas características supuestamente generacionales de las que los *novísimos* comienzan a desertar casi a la par que la antología hace

su aparición, está la utilización continua de elementos exóticos que se manifiesta en la forma más externa del *culturalismo*, que Carlos Bousoño explicaría de la siguiente manera:

El poeta se inspira, de modo explícito o connotativamente, en el arte (...), y no directamente en la vida (...), por considerar (...) incognoscible e inexpressable su experiencia por el sujeto dentro de unos esquemas sociales de carácter represivo cuya función primordial es controlar, manejar y ocultar la realidad¹³⁸.

En consecuencia, el *culturalismo* adquiere un doble sentido en la poesía de la generación del 68: como reflejo de la crisis del conocimiento de la razón racionalista; como crítica del carácter represivo del poder. El *culturalismo* más externo, manifiesto en los primeros libros de los autores *novísimos*, comienza a decantarse ya en los primeros años setenta, en un proceso de interiorización progresiva de la relación del lenguaje con la realidad, y así lo señala, para la poesía de Félix de Azúa, Alfredo R. López-Vázquez en su artículo "Félix de Azúa o el poeta *malgré lui*", publicado en el nº 3 (primavera de 1972) de *Trece de Nieve*: "se le agradece a Félix de Azúa la progresiva desaparición de las referencias libresacas en su cada vez más decantada poesía" (pág. 32). Y esta decantación de los elementos culturales más externos por una asunción de un *culturalismo* interno más profundo y asimilado¹³⁹ discurre paralela a una reflexión cada vez más profunda sobre la

relación entre el lenguaje en el poema y la realidad. Es evidente en una parte importante de la generación más joven en torno a los primeros años setenta, que "la consideración de la *escritura artística* como respuesta crítica a la realidad", como manifestación del culturalismo más externo, es sustituida progresivamente por la consideración del "poema como objeto de sí mismo", tal como señala Jenaro Talens para Félix de Azúa¹⁴⁰, es decir, que la expresión culturalista se va transformando en una reflexión cada vez más profunda sobre el lenguaje que trae como consecuencia una vertiente metapoética y una vertiente de poesía del silencio. Azúa concibe la poesía como una forma especial de conocimiento de la realidad a través del lenguaje¹⁴¹ y su poesía, hasta *Pasar y siete canciones* (1977), se inserta dentro de la tendencia moderna por la que la poesía sólo responde ante el lenguaje¹⁴². La investigación sobre la relación entre lenguaje y realidad, sobre el vacío mallarmeano, sobre la nada, le llevaría a Azúa hasta el silencio y su cualidad como modo de expresión, defendido en la última parte de su poemario *Lengua de cal* (1972), que lleva, significativamente, el título de *Mudo*.

Alfredo R. López-Vázquez estudia esta evolución de la poesía de Félix de Azúa a través de una serie de elementos simbólicos:

Leyendo con bastante detenimiento los textos de las tres épocas o, mejor, de los tres momentos de una época, que representan los libros de Azúa,

parece que hay dos parejas de elementos fundamentales que marcan toda su poesía: el agua y la muerte como elementos primarios, la transformación y la imagen como elementos técnicos que configuran su universo poético (nº 3, pág. 32).

Y ve, en su comentario de *Lengua de cal*, aparecido en el nº 7 (primavera-verano de 1974) de *Trece de Nieve*, titulado "*Lengua de cal: las reflexiones del agua*", una continuación y conclusión de los principios que habían estructurado la obra anterior de Azúa:

Lengua de cal es un poema solo, estructurado en cuatro fases complementarias, dejando aparte la introducción y el epílogo. Cuatro fases que recuperan y reflejan unos temas sobre otros a partir de una misma y repetida perspectiva poética. Los temas (...) son ya conocidos por los asiduos a la escritura de Azúa: el vacío, el dolor, el silencio, la muerte. El elemento que condensa estos temas es una de las alegorías primarias de la cultura occidental: el agua. La metáfora general sobre el agua la reduce Azúa a dos posibilidades de visión, en perpetua contradicción y comunión:

agua en reposo: estanque: espejo: "reflexión";
agua en transformación: huida: tiempo: recuerdo
(nº 7, pag. 39-40).

Pero junto a los elementos acuáticos otra serie de elementos, expresos ya en el mismo título de poemario, apuntaban la sequedad a la que abocaba la reflexión sobre el lenguaje en el poema.

La progresiva decantación y depuración de elementos extraños en una escritura que se plantea la relación del lenguaje con la realidad en el poema conlleva una expresión mínima y fragmentaria, desnuda de elementos innecesarios, en la que cada palabra crea un mundo completo de relaciones y de sugerencias, en la que el

principio de creación radica en la alusión/elusión¹⁴³. Dentro de esta estética de la depuración, de esta retórica del silencio, puede inscribirse el poema "Totem (las diez primeras palabras)", perteneciente a *Arcana Mayor* (1973), de Marcos Ricardo Barnatán, publicado en el n° 1 (otoño de 1971) de *Trece de Nieve*, en el que, en un proceso radical de depuración y condensación lingüística, se ha eliminado todo elemento considerado superfluo:

Rayo oculto como signo tatuado
se quebró entre los hielos.

Ocaso de pájaro fue lágrima vencida
gacela o nieve o flor o zarza fue.

Su fiebre se borró. No vuelve (n° 1, pág. 16).

La anécdota poética ha quedado reducida al mínimo, prácticamente ha desaparecido, en un poema en el que la superposición de imágenes es el principio fundamental de composición. Estas manifiestan en su contraste paradójico una voluntad de trascender más allá de su propia significación, hacia un conocimiento más verdadero de la realidad. El lenguaje adquiere de esta manera un poder mágico, un carácter esotérico, que preside la escritura de *Arcana Mayor*, que revela en cada palabra una cadena hacia el origen¹⁴⁴. La poesía se hace, así, hermética, en una ardua vigilancia intelectual que lleva a una concepción críptica del lenguaje¹⁴⁵.

Semejante tenedencia hacia la esencialidad de la palabra poética¹⁴⁶, que no es sino reflejo de una

voluntad de trascender a través del lenguaje puro hacia la totalidad del ser¹⁴⁷, puede encontrarse en la poesía de Jaime Siles, cuyo libro *Canon* (1973) será objeto de doble atención en *Trece de Nieve*: en el nº 1 (otoño de 1971), se publica la primera parte del poema "Daimon atopon" perteneciente al citado libro; en el nº 7 (primavera-verano de 1974), Mario Hernández realiza un comentario de dicho poemario con el título de "Acorde y círculo de Jaime Siles". Síntesis, concentración, desnudez de elementos innecesarios, etc. son rasgos que definen la poesía de Jaime Siles en la etapa de *Canon*, una poesía *minimalista* que practica "la reflexión filosófica en un lenguaje voluntariamente escaso de preciosismo léxico"¹⁴⁸.

Del mismo modo que muchos de sus compañeros generacionales, Siles plantea su poesía como un problema de relaciones entre la realidad y el lenguaje:

Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad¹⁴⁹.

En consecuencia, poetizar se convierte en un progresivo proceso de depuración del lenguaje y de ascenso, semejante al señalado por Barnatán, desde la palabra hacia el origen único del Ser, desde la realidad a la Realidad, en una escritura que cada vez se hace más hermética en su ansiada esencialidad. Poesía es, por lo

tanto, un acto de conocimiento de la realidad a través del lenguaje. Las palabras buscan en su conjunción novedosa alcanzar a expresar el conocimiento intuitivo de la Realidad, y en esa conjunción logran un nuevo significado:

Cuando el objeto poético no es algo inmediato, tangible, sino algo que excede las dimensiones de lo natural, difícilmente hallamos signos representativos para la expresión de su concepto. Y cuando el conocimiento, o mejor, presentimiento de tal objeto obedece a una sensación, el poeta hace uso de la conjunción de una serie de palabras que al enlazar su contenido semántico produzcan otro nuevo, más transparente, pese a su aparente hermetismo. Al ponerse en relación tales signos se origina un florecer semántico que antes no tenían, y que, por separado, siguen sin tener. (...) Como si las palabras, por su roce o enfrentamiento, produjesen chispas, y estas chispas constituyeran una nueva significación, única en cada uno de los casos, y que sería, en último término, la emoción estética surgida de la semántica poética¹⁵⁰.

Dos ideas, fundamentales para la poética de Siles, se desprenden del texto citado: por una parte, las palabras, el lenguaje, en asociaciones inéditas, cobran un nuevo significado independiente del que tenían, y, en consecuencia, la realidad se ilumina desde el lenguaje con una luz completamente nueva; por otra parte, de modo paradójico, en su intangibilidad, el objeto poético difícilmente encuentra representación a través del lenguaje, que muestra, de esta manera, su incapacidad para expresar lo inexpresable, su *cortedad en el decir*. Ambas reflexiones reflejan una semejante concepción de la poesía como un modo de conocimiento insustituible de la

realidad a través del lenguaje, pero mientras la primera expresa su autocomplacencia en el saber alcanzado, la segunda muestra el fracaso ante su incapacidad de expresar la totalidad y se vincula, de esta manera, con la retórica del silencio¹⁵¹. El mismo Jaime Siles expresará en su *Tratado de ipsidades* (1984) esa aspiración del poema a expresar la totalidad, que encuentra su reflejo en el signo lingüístico: "El signo como totalidad es la medida de lo no pensable. Y, por lo tanto, espejo de la unidad del ser en la escritura"¹⁵².

Pero, ya lo he señalado, en su voluntad de captación de la totalidad, de elevarse hacia el origen único del Ser, el acto de poetizar se convierte en un proceso progresivo de depuración del lenguaje, un proceso de negación y eliminación de todo elemento considerado superfluo en esa ascensión mística a través de la palabra, una depuración del lenguaje que tiene su abismo en el silencio, en el espacio en blanco:

Toda obra es una negación: la del silencio. Y eso es el Ser: el pensamiento en blanco. Lo que no admite el signo y niega todo nombre. Lo que se niega a instaurarse en voz.

Lenguaje de ruinas, alfabeto que grafía su *dessignificación*, la obra tiende a ser sólo silencio: abanico que abre su pensar en un vacío que cierra cada nombre. En él toda la noche es página¹⁵³.

La tendencia hacia el silencio como destino último del poema ya había sido subrayada en *Canon* (1973)¹⁵⁴, la primera obra mayor de Jaime Siles, donde, como apuntara

Mario Hernández, el progresivo proceso de abstracción hacia la pura esencialidad podía abocar a un hermetismo absoluto:

El primerizo autor de *Génesis de la luz* (1969) y *Biografía sola* (1971) se vuelve aquí hacia una seguridad, hermética sí, pero apasionada. El peligro de la abstracción es el que acecha, quizá, a un poeta que ha elegido un camino de perfección tan arduo y puro (nº 7, pág. 51).

Y, en el mismo artículo, el director de *Trece de Nieve* señalaría la aspiración de pureza y perfección que presidía *Canon*:

La voluntad de perfección formal que preside el título se alía a una intención de unidad musical más secreta. Pero, de primera evidencia, el leve y brevísimo poemario no oculta desde su encabezamiento un afán de rigos estético del que -aparentemente- está excluida la impureza y el desorden (pág. 50).

Dentro de *Canon* es seguramente "Daimon atopon", poema dividido en tres partes, la primera de ellas reproducida en el nº 1 de *Trece de Nieve*, uno de los mejores textos, pues en él encuentra perfecta expresión la dualidad, afirmación/negación de la realidad¹⁵⁵, que sustenta la tensión general del libro, como subrayaría Hernández:

El libro se desenvuelve a través de un contrapunto semántico -"canon" alternante-, representado por términos pertenecientes al campo de la luz y al de la sombra (pág. 50).

Esa dualidad se expresa de manera integradora a través de imágenes paradójicas a lo largo del poema: "pájaros

incendiados de nieve", "tu sombra me dio luz", "relámpago de hielo", etc. Pero es que, en una visión panteísta, integradora de la dualidad y lo pluriforme en una unidad superior, en una aspiración a una totalidad unificadora, el poema desarrolla una serie de identidades novedosas, en su voluntad de nombrar lo innombrable, a través de estructuras sintácticas paralelas:

Se te puede buscar bajo un ciprés de
espuma,
en los dedos del aire, metálico, del sueño,
en un volcán de pájaros incendiados de nieve
o en las olas sin voz de los peces de plata (nº
1, pág. 30).

La enumeración de lo diverso alcanza así su máxima aspiración de expresar al Ser en su totalidad. Sin embargo, *Canon*, y en cierto modo el mismo poema "Daimon atopon", señala ya un nuevo camino, de signo inverso al anterior, por el que discurrirá una buena parte de la poesía de Siles: la captación de lo esencial en lo diverso como modo de expresión de la totalidad del Ser. Si la primera línea enlaza con la poesía suprrracional de Siles, en *Génesis de la luz* o en *Biografía sola*, la segunda halla su continuación en el especial desarrollo de la poética del silencio que lleva a cabo el poeta valenciano.

En cuanto que ambas estéticas reflexionan directamente sobre el lenguaje en/de la poesía, puede establecerse un vínculo directo entre la metapoesía y la poética del silencio. Por metapoesía se entiende "el

discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público"¹⁵⁶. En consecuencia, un metapoema desarrolla dos niveles de discurso completamente paralelos: un nivel que coincide con lo que habitualmente se entiende por poema; y un nivel donde el poema reflexiona sobre sí mismo. El metapoema se manifiesta, así, como un modo de conocimiento estético a través del lenguaje, como el discurso idóneo para la reflexión sobre el poema, un discurso independiente del conocimiento científico y de la teoría de la literatura¹⁵⁷. La metapoesía, del mismo modo que la poética del silencio, surge de la concepción de la poesía como un enfrentamiento entre realidad y lenguaje, y nace ante la constatación del fracaso del lenguaje poético para comunicar una experiencia vivida¹⁵⁸, la realidad. En consecuencia, la metapoesía, al igual que la poética del silencio, acudirá, en su incapacidad para expresar la realidad percibida, al tópico de la *cortedad del decir*, como un modo de explorar el propio lenguaje poético y manifestar su poder gnoseológico¹⁵⁹. En definitiva, si la poética del silencio se enfrenta al abismo del blanco de la página, la metapoesía expresa el olvido del habla¹⁶⁰. Así, los orígenes de la reflexión metapoética y de la poética del silencio en la generación del 68 se confunden en torno a 1970-1971 con la publicación de *Els miralls*,

de Pere Gimferrer, *Ritual para un artificio*, de Jenaro Talens, y *El sueño de Escipión*, de Guillermo Carnero¹⁶¹.

Precisamente el poema que da título al primer libro expresamente metapoético de Guillermo Carnero, "El sueño de Escipión", será publicado en el nº 1 de *Trece de Nieve* y dicho poemario será objeto de un extenso comentario a cargo de Mario Hernández en el nº 3 de la publicación. Ya he señalado la continua colaboración de Carnero en la publicación que trato con diversas traducciones y con sus respuestas en el monográfico sobre Lorca. Todavía se incluirá en el nº 4 de *Trece de nieve* su poema "Variación I. (Domus aurea)" y, bajo el sello editorial de la revista, se publicará en 1975 su libro *El azar objetivo*. Carnero se convierte de esta manera en uno de los más asiduos colaboradores de *Trece de Nieve* y la atención que la revista presta a su poesía es índice de la proximidad estética y de la importancia que se le otorga en ésta.

Comentando Carlos Bousoño *El sueño de Escipión*, destacará en este libro de Carnero la utilización de la *metapoesía*, como modo de expresión del poema, apoyada en tres premisas fundamentales: 1ª) la incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad; 2ª) la incapacidad de la obra de arte para representar dicha realidad; 3ª) el desenmascaramiento del lenguaje del poder mediante su ironización. Dos consecuencias se derivan, por lo tanto, de la utilización de la escritura metapoética, según Bousoño:

1

1

1

1

—

relieve el valor autónomo, y no instrumental, del signo"¹⁶⁴. Por lo tanto, si el lenguaje poético ha de poner de relieve el valor autónomo del signo, "poetizar - afirmará Carnero en 1970- es ante todo un problema de estilo"¹⁶⁵, y no una justificación de otros valores extraños al estilo desde la palabra poética. El metapoema "da por admitida la inexistencia de una corriente de comunicación con la colectividad a que se dirige"¹⁶⁶, es más, niega, como se ha visto, la comunicación poética desde sus dos aspectos posibles: la transmisión de una experiencia a través del lenguaje; la existencia de una corriente de unión entre poeta y colectividad. Si la negación del primer punto indica la incapacidad del lenguaje poético como portador de una experiencia de la realidad, la negación del segundo aspecto subraya la diferente función del lenguaje poético, que, como señaló Roman Jakobson, se orienta hacia el mensaje, con respecto al lenguaje utilizado para la comunicación, que acentúa la función referencial y se orienta hacia el contexto¹⁶⁷. Así, mientras en su actitud meramente comunicativa el lenguaje contempla la experiencia de la realidad como una experiencia *plana*, a través del lenguaje poético dicha experiencia es susceptible de múltiples lecturas, como indican los versos de "El sueño de Escipión":

Así, pues, contemplando
algo convencional y en apariencia *plano*,
horizontal, yacente y en nada apelatorio
como una singular vinculación erótica
resultan por el arte las múltiples lecturas

y no una, previsible, con sus habituales requerimientos (pág. 17).

En consecuencia, si el acto comunicativo se caracteriza por su unidimensionalidad significativa, por su monosemia absoluta, el poema se encontrará "en un lugar del continuum que va de la monosemia a la polisemia ilimitada, con exclusión de esos dos extremos. Podemos dar una definición de poema: un MENSAJE POLISEMICO FINITO"¹⁶⁸.

El metapoema trata de materializar esta distancia entre la experiencia y su representación en el poema, surge de hecho entre los límites del poema y de la propia experiencia de la realidad, intentando integrar en un sólo discurso sus dos niveles (poético y metapoético) de existencia, afirmando así la autonomía del hecho artístico. En consecuencia, se da un progresivo distanciamiento e ironización en la escritura carneriana¹⁶⁹, materializado en diversos recursos, como resultado de los tres estadios de alejamiento entre poema y experiencia de la realidad que el metapoema patentiza: 1º) sustitución de la vida por la *consideración* de la misma; 2º) sustitución de la experiencia de esa *consideración* por la experiencia literaria; 3º) ironía sobre la propia labor poética¹⁷⁰. De esta manera, los tres estadios de distanciamiento entre metapoema y experiencia de la realidad se relacionan directamente con las tres premisas, señaladas por Bousoño, sobre las que se sustenta la metapoesía: incapacidad *gnoseológica*,

incapacidad expresiva y función crítica. Esta distancia entre poema y experiencia de la realidad queda expresada en los siguientes versos de "El sueño de Escipión":

El poema procede de la realidad
por vía de violencia: realidad viene a ser
visualizar un caos desde una perspectiva
que el poeta preside desde el punto de fuga
(pág. 18).

Así, la distancia entre realidad y poema viene marcada por la *consideración de la experiencia* ("realidad viene a ser visualizar un caos") y por la sustitución de ésta por la experiencia literaria ("desde una perspectiva / que el poeta preside desde el punto de fuga"). Y este efecto distanciador se transmite a *El sueño de Escipión* como libro conjunto, tal como lo ha subrayado Mario Hernández en "*El sueño de Escipión: Chagrin d'amour*":

El sueño de Escipión (...) es la meditación de un desengaño, asumido, a través de la palabra, como suscitador de una realidad distinta que se erige en el poema. El libro actúa como sortilegio para despertar, o evocar, a Eurídice de su sombra infernal, sabiendo de antemano que sólo se rescata una sombra en un espejo innoble (nº 3, pág. 33-34).

Por fin, el lenguaje en la metapoesía desarrolla una función crítica, desenmascara el lenguaje del poder y se rebela contra éste, según opina Bousoño, pero lo hace precisamente desde la misma experimentación del lenguaje, es decir, cae en la paradoja de negar la capacidad expresiva del lenguaje desde el mismo lenguaje y, por lo tanto, negando el sistema que lo sustenta, lo afirma¹⁷¹.

Guillermo Carnero expondrá esta paradoja de la metapoesía en sus respuestas a José Luis Jover:

Un poema que convierte en su propio tema el hecho de su falta de confianza en el lenguaje se encuentra en la incómoda situación de tener que hablar contra algo usando ese mismo algo. Lo cual es la peor y menos chistosa de las paradojas, cuyo desenlace lógico parece ser el silencio. (...) En resumen: ¿es posible que la crítica de un sistema tenga sentido cuando se la hace desde dentro de ese mismo sistema?¹⁷²

Y en "El sueño de Escipión", esta paradoja toma forma poética en los siguientes versos:

Grandeza del poema, la del héroe trágico;
un modo de atentar contra el método empírico
desde su misma entraña, como aquel poseído
ofendía la ley desde el sometimiento (pág. 18).

El camino poético ensayado llegaba, así, a una estación de fin de trayecto¹⁷³, en la que la relación entre vida y poema parecía imposible y el texto poético sólo podía establecer una hipótesis¹⁷⁴ sobre la experiencia de la realidad: "Poema es una hipótesis sobre el amor escrito / por el mismo poema" (pág. 18). El discurso poético y el discurso de la vida corrían paralelos y entre ambos, por lo tanto, "no hay corrección posible", no hay posible relación. La consecuencia evidente de esta postura estética había de encontrar su manifestación en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), del que en el n° 4 (otoño de 1972) de *Trece de Nieve* se publica la "Variación I. Domus Aurea". Si la relación entre poema y experiencia de la realidad

es imposible, estableciendo el poema una hipótesis o metalectura de la experiencia (sustitución de la consideración de la experiencia por la experiencia literaria), los poemas de *Variaciones...* se centrarán precisamente en la nueva realidad que viene dada por el poema, es decir, en la experiencia literaria que el poema tiene de la consideración de la realidad. La evolución de la metapoesía carneriana ha trascendido un paso más y, si *El sueño de Escipión* prestaba una atención especial a las formas de conocimiento de la realidad a través del lenguaje, *Variaciones...* establece un deslizamiento metonímico en las referencias hacia la materialización de las experiencias literarias concretas en otros autores¹⁷⁵. El mismo poeta lo expresará en la segunda parte de su "Variación IV. Dad limosna a Belisario":

Hemos puesto en cuestión numerosas gramáticas,
leído hasta la saciedad la experiencia de otros
y en fotografías borrosas perseguido su imagen
inquiriendo un volumen para sus gestos planos,
codiciosos de aquello de que era razonable
esperar sabiduría, para obtener al fin
un pobre patrimonio de terrenos baldíos¹⁷⁶.

Consecuentemente, en este libro, "el lenguaje poético no es sólo el objeto con que se construye el poema, sino que ocupa además el centro de interés del mismo"¹⁷⁷. El poema, por lo tanto, sufre un proceso de ensimismamiento, de autorreflexión, no en cuanto a su relación con la experiencia de la realidad, sino en cuanto a su relación consigo mismo, se convierte en una reflexión hacia el

centro de sí mismo¹⁷⁸, hacia el origen de su inadecuación.

En este sentido, "Variación I. Domus aurea" es una primera investigación sobre las posibilidades del lenguaje dentro del poema, sobre el origen de la inadecuación entre experiencia literaria y realidad visto desde el poema mismo. Dividido el texto en tres partes, cada una de ellas desarrolla un estadio de reflexión, como consecuencia y complemento del anterior. La primera parte del poema inicia, enlazando con *El sueño de Escipión*, la reflexión sobre la incapacidad del lenguaje y del poema para captar la experiencia de la realidad:

La sordidez es nuestro pan,
origen del discurso que llamamos poema,
origen del discurso de la carne
en que creemos estar vivos,
envueltos en palabras como velos (nº 4, pág.
14).

Entre poema y experiencia de la realidad se interponen, como ya señalé anteriormente, dos barreras infranqueables: una barrera *gnoseológica* por la que la experiencia de la realidad es sustituida por su consideración ("origen del discurso de la carne / en que creemos estar vivos"); una barrera *expresiva*, por la que la consideración de la experiencia es sustituida por su experiencia literaria ("origen del discurso que llamamos poema" "envueltos en palabras como velos"). Pero el lenguaje ("las palabras") aparece aquí como el elemento central que provoca esa inadecuación entre poema y

experiencia de la realidad (o al menos entre el poema y la consideración de dicha experiencia); son las palabras las que impiden una consideración real de la experiencia:

La sordidez es nuestro pan,
nos provee de odio y en él somos lenguaje
que sin embargo deteriora,
levantamos un muro de palabras
que al odio se reduce
y el odio deteriora; parodiándolo
nos envuelve en palabras como velos.
(...)
Envolverse en palabras como velos
para mitificar las figuras del odio
como las estaciones de la risa (pág. 13).

Es el lenguaje el que impide una consideración real de la experiencia, pero, al mismo tiempo, es el lenguaje la materia sobre la que se constituye el poema. Y el poeta se halla de nuevo ante la paradoja cruel de tener que criticar un sistema con las mismas armas de dicho sistema; negando la capacidad del lenguaje poético para rescatar la experiencia de la realidad, afirma la validez del mismo instrumento. Los mismos muros de palabras que impiden la recuperación de la realidad en el poema son los que crean la realidad del poema, y, así, el poeta se encuentra, en una metáfora recurrente en la poesía de Carnero, como el personaje de "Castilla", en *Dibujo de la muerte*:

Sobre estos muros lisos como una tumba,
una
y otra vez, he buscado, sobre este cuerpo, una
y otra vez, he buscado una poterna, el vago
clarear de unas luces sobre las impasibles
murallas.
Y otra vez al galope, matando,

descuartizando telas y andamiajes y máscaras
y levantando muros y andamiajes y telas
y máscaras¹⁷⁹.

En consecuencia, la segunda parte del poema planteará una nueva hipótesis: la creación de un discurso poético que excluya toda consideración de la realidad, un discurso que tenga en sí mismo su propio referente. El poema aparece entonces como una "presencia pura", como un conjunto de "haces de signos surgidos en el aire", tal como lo refieren los primeros versos de este segundo apartado:

El discurso poético
fueran haces de signos surgidos en el aire,
emanación
de la presencia pura de volúmenes juntos
o colores o masas (pág. 14).

El discurso poético así creado se constituiría, como declararían el propio poeta en "Ostende" años más tarde, sobre una conciencia absoluta de vacío, carente de cualquier referencia a la experiencia de la realidad:

Producir un discurso
ya no es signo de vida, es la prueba mejor
de su terminación.
En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia del vacío¹⁸⁰.

El poema, en su voluntad de "presencia pura", habría de olvidar cualquier referencia a la experiencia real, habría de dejar "a un lado del muro / las significaciones que afligen al poema / (que) palpitan con su mugre" (pág. 14), para constituirse en pureza absoluta, en "una forma

inmóvil en color y al escucharse ausente" (pág. 15). Sin embargo el poema siempre pretende establecerse como un medio de rescatar la realidad perdida a través del lenguaje, y en esa voluntad se cifra su fracaso, el fracaso de un discursos poético hecho de "presencias puras":

no así el poema: viejos estandartes
llamados a contar siempre la misma hazaña
intentando la música que los cuerpos omiten
y enturbian las palabras con su fango:
no hay palabras ni cuerpos nacidos en el aire
(pág. 15).

En la tercera parte del poema, la función crítica de la metapoesía adquiere una nueva dimensión al proyectarse, no sobre su propio lenguaje, sino sobre otros lenguajes poéticos elaborados anteriormente, sobre los que se establece como reflexión irónica y, en consecuencia, como negación. Si en el apartado anterior el poema había planteado su pureza, en una referencia endógena a su propio ser, la tercera y última parte de "Domus aurea" reflexionará en torno a aquellos lenguajes poéticos que han pretendido establecerse como sistemas puros, exentos de referencia externa, para negar su pureza. En este sentido, la continua repetición de frases como "en el aire", "o el aire", "y el aire", "no el aire", etc. parece remitir directamente, con la voluntad negadora que su mismo planteamiento irónico subraya, a la poesía pura juanramoniana; a él parece referirse el sintagma "las bestias del fondo" (pág. 15), que recuerda

al *Animal de fondo* del poeta de Moguer¹⁸¹. El inicio de este tercer apartado remite directamente al segundo apartado del poema y se establece, por lo tanto, también como reflexión sobre aquél:

Qué hermosura los seres nacidos en el aire
no en el aire poblado de las grutas marinas
donde rasquean trépanos de algas
y amenaza el susurro de las bestias del fondo

ni el aire batido el estrecho
inerte al remolino de las rocas gemelas
que recoge la imagen la sombra de las alas
pendientes en el cielo y son materia (pág. 15).

Es precisamente esa afirmación, "son materia", que se repetirá en los versos siguientes de distintas formas, la que establece el plano irónico y negador sobre las tentativas poéticas anteriores: pese a su voluntad de establecerse en la pureza, las experiencias poéticas anteriores (Juan Ramón, Guillén, Valéry, etc.) fracasan en su *materialidad*, no anulan la distancia entre el poema y su referencia, no logran hacer del poema su propio referente, negando la capacidad del lenguaje poético para rescatar la experiencia. Así, el poema concluye:

Aire no que no anula la distancia,
el sonido, el color y las pirámides
de luna en que finge la quietud
y es materia.

Nacidos en el aire (pág. 16).

Y, de este modo, su reflexión final enlaza con el inicio de la siguiente variación, "Variación II. Queluz":

Impermanencia con que el aire asume

la distancia, preludia
una tensión hacia los cuatro puntos
cardinales que leide los volúmenes
y los hace dudar por fin en estallido
que limita contornos y define
a lo visible¹⁸².

El "aire" adquiere así semejante significación de "impureza", de "distancia" que la que apuntaba la última parte de "Domus aurea".

Llegado a este punto, el poeta pasa a ser un verdadero creador y constructor de mundos de palabras, a ser un arquitecto poético¹⁸³. La idea de construcción arquitectónica como símbolo de la creación poética, que subraya desde su mismo título la "Variación I. Domus aurea", comienza a aparecer en la obra de Guillermo Carnero a partir de *El sueño de Escipión* y se manifiesta de diversas formas: "jardín inglés", "ciudad sin eco", "ciudad sin nombre"¹⁸⁴, etc. En *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, los elementos arquitectónicos aparecen transformados y toman verdadera relevancia; ahora son el "obelisco alzado sobre cuatro columnas" de "Giovanni Battista Piranesi", "las columnatas / patentes contra el cielo y su resplandor líquido" en "Paestum", la "Domus aurea" de la "Variación I", el castillo de Queluz en la "Variación II", o la iglesia reflejada en "Santa María della Salute". Todavía aparecen elementos arquitectónicos en *El azar objetivo* (1975) como símbolos de la construcción poética, obligando al lector a hacer una interpretación metapoética del texto: "la ciudad desierta", "la

arquitectura fácil del triunfo" y el mismo museo de "Museo de historia natural", o el "templete redondo sobre cuatro columnas, / imagen matemática de una muchacha de Corinto" en "Eupalinos", en una referencia irónica a la poesía pura de Valéry y Mallarmé. Con un sentido de autocrítica radical de toda su obra anterior aparecerá el "TEMPLUM SUPER CLOACAM" de "Le grand jeu". "Domus aurea" es, dentro de esta interpretación, la casa dorada, el símbolo de una voluntad de construir una obra perfecta fundada en la pureza absoluta. .

El primer número (otoño de 1971) de *Trece de Nieve* mostraba realmente, entre otras colaboraciones poéticas, una breve antología de la más joven poesía española del momento; junto a los poemas de José Miguel Ullán, Guillermo Carnero, Marcos Ricardo Barnatán, Jaime Siles, Mario Hernández o Agustín Delgado, que ya he comentado, aparecían textos de Antonio Colinas y Antonio Carvajal, que un año antes habían sido antologados por Enrique Martín Pardo en *Nueva poesía española*¹⁸⁵. Tanto Antonio Colinas como Antonio Carvajal representan una línea poética de marcado clasicismo, de enlace con la tradición, que disiente, en cierto modo, de las propuestas más vanguardistas a comienzos de los años setenta, representadas en *Nueve novísimos*¹⁸⁶. Colinas ha excusado su exclusión de la antología de Castellet desde ese punto de vista:

Fue y es natural mi no inclusión en la de Castellet. Primero porqueyo era por entonces un poeta relativamente conocido. Luego -insisto en lo de mi independencia- no creo que armonizara muy bien con los criterios estéticos que allí se planteaban¹⁸⁷.

Ya en 1971 había señalado Colinas su distanciamiento con las posturas más vanguardistas del momento al escribir, en su análisis de la poesía contemporánea:

En lo que respecta a la poesía parece oscilarse entre una ciega continuidad de los modos y de las maneras consideradas como "clásicas", desgastadas, del pasado y una evidente renovación de temas y técnicas que, por otro lado, corren el riesgo de caer en el esnobismo si, como parece en muchos casos, la cultura de la que se hace alarde no responde a una personalidad firme, a un juicio claro y humano¹⁸⁸.

Y años más tarde, en 1981, enfrentaría su vinculación con la tradición y el clasicismo al vanguardismo dominante en los primeros años setenta:

Ya es hora de subrayar lo que por otra parte es claro como la luz del día: que unos versos de Catulo o unas flores o la mirada mansa de una pintura pompeyana -por referirnos exclusivamente a una determinada época- son obras más auténticas, más modernas que algunos versos y pinturas actuales que han nacido bajo la irritada imposición de la contemporaneidad¹⁸⁹.

En definitiva, en los primeros años ochenta, Colinas establecerá, como conclusión a sus posiciones anteriores, una vinculación estética directa entre su poesía y la lírica clásica greco-latina¹⁹⁰, contrastando, en cierto modo, con la defensa de la obra de Rimbaud que había llevado a cabo diez años atrás¹⁹¹.

Por otra parte, es patente la deuda que desde sus primeros poemas establece el poeta leonés con la poesía nocturna del Romanticismo centroeuropeo, y en especial con la obra de Novalis¹⁹², y no sólo en su canto de lo nocturno como elemento revelador de un conocimiento místico, sino también en su investigación de la subjetividad¹⁹³. Ya se han visto anteriormente diversas poéticas que definen el acto lírico como una iluminación mística. En este sentido, Colinas definirá la poesía en 1974 como un misterio:

En el principio fue el misterio. La poesía -en sus propósitos más ambiciosos- nace de ese misterio y el poeta, a sabiendas de ello, se muestra una vez más escéptico frente a todo concepto, frente a toda rígida definición, frente a toda poética¹⁹⁴.

Y si la poesía es un misterio, su misión será desvelar aquella realidad que se le aparece al poeta y que tropezará muchas veces con lo incommunicable:

Se trata de aumentar nuestra capacidad de penetrar el universo, hacernos con la palabra poética sin temor a lo incommunicable.

El poeta adivinará zonas de la realidad o del trasmundo. El poeta fundamental no se evade, ni divierte, ni testimonia. El poeta revela¹⁹⁵.

En consecuencia, la poesía se convierte en un modo especial de conocimiento, rayano con la revelación mística¹⁹⁶, que pone al poeta en contacto con un mundo de eternizada perfección¹⁹⁷.

Ahora bien, ¿cómo tiene lugar este conocimiento revelado a través de la poesía? El mismo Colinas lo expondrá en su poética para la antología de Martín Pardo:

Cada verso debe traer consigo un bagaje de deslumbrantes y evocadoras sugerencias. Un lenguaje luminoso y denso debe volver a humedecer nuestros cantos. El mundo del sueño, de la fantasía, tiene que ampliar el campo de visión del poeta. Se ha de recuperar ese mundo en donde se armoniza la realidad y el sueño; ese mundo en que lo divino da dimensión, medida, a todo¹⁹⁸.

Es decir, por una parte, la palabra poética, estableciendo relaciones novedosas, se tornará lenguaje sugerente que alumbrará nuevas zonas de la realidad; por otra, el poeta armonizará en el poema realidad y sueño, lo onírico y lo racional en una poética que tratará de romper los cortos límites de la lógica tradicional para alcanzar el mundo de la revelación mística. Estos aspectos se actualizan en el poema "Cita con una muchacha sueca entre el Sena y los Campos Elíseos", que se publica en el n° 1 de *Trece de Nieve*, perteneciente al apartado "Poemas con un paisaje al fondo" dentro de *Truenos y flautas en un templo* (1972). Pese a la voluntad de concreción que el título anuncia¹⁹⁹, la anécdota del poema se fragmenta completamente, se minimiza, en un ansia de captación de una realidad superior, que trasciende desde el primer momento el mero acto de la cita a un plano de significación superior, a una espera mística de encuentro con la divinidad; a ello parecen aludir los versos que desarrollan imágenes lumínicas:

Mis ojos eran dos nostálgicas panteras.
¿Cómo era aquella luz que endiosaba mis horas?
Agria luz esmeralda del Ganges y del Nilo.
La luz de las manzanas salpicadas de lluvia.
La luz que hay en las puertas con picaportes de oro.
La luz que hay en los párpados de las águilas muertas (nº 1, pág. 23).

Esa escala de iluminación ascendente eleva la anécdota a una espera cósmica y mística, en la que la noche se convierte en noche reveladora de conocimiento; el plano astral queda aludido de modo directo por los versos siguientes, en los que aún puede verse un recuerdo de la "música callada" de los místicos:

Yo esperaba la noche como un violín maduro.
Yo esperaba tus ojos con ojeras violáceas
mientras callaban todas las fuentes y en el cielo
mastines de azabache olfateaban las nubes (pág. 23).

Elevado a ese plano de significación, la anécdota real (la cita con la muchacha) queda minimizada, prosificada por detalles cotidianos ("las manos escocidas de reamr en el lago"), y el poema concluye, remitiendo a su comienzo, en una espera eterna:

sonriendo tristemente por no llorar tu
ausencia,
mis ojos como dos nostálgicas panteras
esperaban tus ojos entre los matorrales (pág. 23).

Los ojos sos "dos nostálgicas panteras" porque tienen el recuerdo del hombre que ha estado unido al cosmos, a los

astros, y es recuperar esa unidad a lo que aspira el poeta, la unidad perdida de todas las cosas que una luz intuitiva deja entrever en algún momento. Esta aspiración cósmica de la poesía la expone Colinas en su poética para la antología de Martín Pardo:

El hombre que gira al unísono con el Cosmos ha estado olvidado. Si de algo han pecado los poetas de nuestros días es de no haber mirado con más frecuencia a los astros, a esos espejos fríos que reflejan a un tiempo nuestro desconsuelo de hombre y nuestros sueños de niños²⁰⁰.

Si una voluntad de captar la emoción de lo puro preside la poesía de Antonio Colinas en *Truenos y flautas en un templo*²⁰¹, no es extraña esta voluntad de pureza lírica en la obra de Antonio Carvajal²⁰², como tampoco lo era, aunque manifiesta de otra forma, en los poemas comentados de Carnero, Barnatán o Siles, por ejemplo, con lo que parece marcarse una tendencia muy definida en la joven poesía española a comienzos de los años setenta. Pero a esta voluntad de pureza lírica, que se manifiesta en una escrupulosa selección léxica y en una medida construcción sintáctica, que atiende a lo evocador y bello de la palabra, a lo musical, que tanta importancia tiene en la poesía de Carvajal²⁰³, más que a lo significativo, se le une una voluntad de profundo clasicismo "que no se detiene en la métrica, que se adentra por el lenguaje, desde el léxico hasta la sintaxis, que se revela en los muchos préstamos literarios, poéticos"²⁰⁴. Ese clasicismo profundo se

manifiesta en la elección de los referentes poéticos dentro de la tradición literaria, de una tradición literaria que abarca los autores greco-latinos y los románticos, la generación del 27 y los poetas barrocos, los autores de Cántico y los del Renacimiento, etc., aunque muestre su preferencia por la tradición de autores granadinos y andaluces²⁰⁵, es decir, una tradición literaria sentida como una unidad proyectada hacia el futuro, como lo expondrá el propio poeta en su poema "Servidumbre de paso":

Aquello
no nos sonaba bien, no nos decía
nada para el futuro. Y el futuro
había ya pasado. Era imposible
la libertad. Y el oro
y las perlas y el álamo y el cedro
y los pastores líricos y el cisne
y la rosa y el labio como grana
cobraron su alto aprecio y su prestigio²⁰⁶.

Frente a referentes poéticos más novedosos, más vanguardistas ("Tus dientes / son como los piñones, tan parejos; / tus pupilas, semáforos / de vía libre; el cuello / como una levantada grúa; todo / tu ser como edificio de oficinas"), el poeta de "Servidumbre de paso" opta por remontarse, en un sentido más clásico de la creación poética, a referentes de la tradición literaria, con un sentimiento de la Literatura como un sistema compacto en el que la repetición es el modo de creación²⁰⁷.

Pero si su poesía manifiesta un profundo clasicismo, una reincorporación continua de la obra a la tradición literaria, la cosmovisión que ésta revela no es la de un añorado estatismo en mitificaciones de épocas pretéritas, sino más bien al contrario. La negación más o menos radical del presente ("Se vive un ambiente general dominado por la prostitución moral más repugnante"²⁰⁸), no le lleva a refugiarse en el pasado, sino a cantar "el advenimiento del "hombre nuevo" del marxismo", como ha subrayado Fernando Ortiz²⁰⁹, y como el propio autor señalará en su poema "Corónica angélica", perteneciente a *Siesta en el mirador* (1979):

Mas como tu poema no ha de ser
un pasquín, ni un pregón, ni una proclama,
(dado que forma tal involuciona
inevitablemente en la esclerosis),
canta y proclama y clama en el desierto
tu esperanza común; insta al lector
a desear la vida y luz futuras.
Y cuando nazca el hombre nuevo, el hombre
que hemos de hacer cantando, que se pueda
escuchar, en su voz tu voz (...).
Pero que emerge y surge y brota y nace
y estalla un hombre nuevo,
y éste es el hombre y ángel de tu crónica
faro de amor extenso sobre el mar²¹⁰.

Es quizá en *Serenata y navaja* (1973), libro al que pertenece "Una perdida estrella (G.A. Bécquer)" incluido en el n° 1 de *Trece de Nieve*, donde el clasicismo poético de Antonio Carvajal se hace menos formal para transformarse en una sincera asunción de la tradición literaria. En *Serenata y navaja* las estrofas y formas métricas clásicas han sido sustituidas por una mayor

libertad formal, que se manifiesta en silvas y otras composiciones donde predomina el endecasílabo y el heptasílabo, aunque no resulta extraño el verso libre. Renunciando parcialmente al clasicismo más aparente, el enlace con la tradición literaria, la inserción del libro en esa tradición, se lleva a cabo a partir de distintos soportes literarios y poéticos, implícitos y explícitos. Los homenajes a distintos autores, recreando sus poemas y mundos poéticos, son frecuentes, en una manifestación de un culturalismo asumido, sobre todo en el apartado "Una perdida estrella", donde se inserta el poema publicado en *Trece de Nieve*. Precisamente, un homenaje explícito a Bécquer es la silva "Una perdida estrella", y el eco de las *Rimas* del poeta sevillano puede oírse en los versos de Carvajal:

Sólo viva
esta luz, que no quema
y no vibra y no esquiv
nuestra mirada, blanca, sucesiva,
estrella que se oculta
apenas si nacida. Tú has buscado
la rima que no abulta,
el són casi olvidado
de un par de golondrinas, que han volado
entre las cuerdas rotas
de un arpa que no tocan esos dedos
de unas manos remotas
de pétalos. Y quedos
los suspiros, y pobres los remedos
de aquella idea pura
que al fondo de sus ojos viste, y era
una ráfaga oscura
de hielo y primavera,
de negación de besos (nº 1, pág. 21).

En los versos citados, a modo de ejemplo, se oyen los ecos de la rima LIII ("Volverán las oscuras golondrinas..."), de la rima VII ("Del salón en el ángulo oscuro...") y de las rimas IV ("¡No digáis que agotado su tesoro..."), XIII ("Tu pupila es azul y cuando ríes...") y XXI ("¿Qué es poesía?, dices mientras clavas..."), del autor sevillano. Pero la recreación de los versos de Bécquer no se hace con una voluntad de vacío culturalismo, sino que la mera cita de versos, palabras o ambientes actualiza en los versos de Carvajal multitud de sensaciones, en una reconstrucción personal del mundo poético del autor romántico.

No quisiera extenderme en señalar la riqueza musical de los poemas de Carvajal²¹¹, que este que comento también tiene, sino tan sólo apuntar brevemente algunos de sus resortes. Si la combinación de ritmos versales, que en "Una perdida estrella" se fundamenta en ritmos endecasílabos y heptasílabos, es uno de los recursos fundamentales para la recreación musical en los poemas del granadino, no puede negarse que la mayor parte de éstos residen en los juegos dentro del plano fónico. Las rimas internas son un modo constante de crear musicalidad en unos versos en los que varía la rima asonante y consonante, haciendo resonar toda una melodía de ecos diversos: "sones / de vida al sol, pían, se duermen, dones / de la melancolía" (pág. 20). Pero las rimas internas no son más que una modalidad del juego

aliterativo, constante en los versos de Carvajal, un juego que le lleva a repetir sílabas completas: "encima / de las cimas, se yergue y aproxima" (pág. 20). La aliteración, tanto vocálica como consonántica, es continua, en la mayor parte de los casos en un acorde perfecto con el significado, y no son extraños versos como los siguientes, donde el aleteo de los gorriones se oye en la aliteración de /l/: "Los gorriones / en la penumbra sola / de la alameda, sones / de vida al sol" (pág. 20). Pero los ecos fónicos resuenan de verso a verso en formas vocálicas que reproducen directa o inversamente cadenas de sonidos; así, eliminando la primera sílaba, el verso "tus esperanzas. Nada queda. Nada" forma la siguiente cadena vocálica:

e-e-á-a-á-a-é-a-á-a

Y tres versos más adelante se recrea de modo inverso la misma cadena fónica en el verso "y mansamente puede darte cada":

a-a-é-e-é-a-á-e-á-a

Y lo mismo puede decirse en cadenas que repiten los mismos sonidos vocálicos y consonánticos en formas de homofonía o homotéleuton²¹², como los versos siguientes: "pones una viola / por si la luna o la sola / estrella la brizaren. Pero asola" (pág. 21).

En fin, los versos de Carvajal se alzan como una sinfonía musical, repitiendo sonidos y ritmos constantemente, en una voluntad, principio de la poesía, de decir por el sonido más y antes de lo que el significado de las palabras transmiten, una voluntad de crear un poema de pura musicalidad, que despoje al lenguaje de su significación cotidiana, que reproduzca la música de las esferas astrales, de las esferas de los ángeles celestes, de las que el poeta ha sido expulsado²¹³.

De una modo o de otro, las principales tendencias dentro de la poesía joven en los primeros años setenta están representadas en las páginas de *Trece de Nieve*. Si el grupo editor, formado por Gonzalo Armero y Mario Hernández, muestra una especial predilección por la poesía próxima a las vanguardias históricas, éste no será el único modelo que encuentre representación en la revista. José Miguel Ullán y, en cierto modo, Agustín Delgado representan una tendencia poética que, partiendo de los límites de la poesía social, según el desarrollo que a ésta le habían dado los autores de la generación del medio siglo, llega en un proceso progresivo de elaboración, depuración y transformación, hasta las manifestaciones más experimentales (caso de Ullán) o neo-barrocas (caso de Delgado). Un proceso semejante de depuración progresiva del lenguaje llevan a cabo poetas como Marcos Ricardo Barnatán o Jaime Siles, que

representan una tendencia próxima, si no similar, de la que se ha denominado poética del silencio. Esa misma depuración de elementos que enfrenta a la palabra con el blanco absoluto de la página puede observarse también en poetas tan distintos como Félix de Azúa o José Miguel Ullán, que enlaza de un modo directo con la estética José Angel Valente sostiene en los primeros años setenta. De un modo distinto, el enfrentamiento de la palabra poética con la realidad y el proceso de depuración del poema de materiales extraños, le lleva a Guillermo Carnero en torno a 1970 a la reflexión metapoética, de la que en *Trece de Nieve* se encuentran dos significativas muestras de cada uno de sus principales estadios de desarrollo. En cierto modo, en el extremo contrario de las tendencias más experimentales y vanguardistas que encuentran eco en la revista, se hallan las obras de Antonio Colinas y Antonio Carvajal, quienes, desde posiciones que tratan de enlazar con la tradición literaria y el clasicismo, hacen también del lenguaje y de su progresiva depuración y tensionamiento el eje de la construcción poética. No es extraño que, refiriéndose a la generación que trato en este período concreto, se haya hablado de *generación del lenguaje*²¹⁴, puesto que "el lenguaje parece ser el único sustento de esa realidad, la única posibilidad de ordenación (...). De ahí la fascinación por el lenguaje al que todos acaban por rendir culto"²¹⁵.

La concepción de la poesía como un modo de conocimiento insustituible de la realidad a través del lenguaje parece también ser un hecho aceptado por todas las tendencias poéticas jóvenes representadas en *Trece de Nieve*. En este sentido, un cierto misticismo empapa algunas de las poéticas de los autores estudiados, misticismo que ve en la palabra poética un modo de conocimiento a través de la iluminación o de la revelación. No es superfluo señalar que es esta misma concepción de la poesía como un modo de conocimiento lo que, como consecuencia última, lleva a una poética abocada al silencio, a la palabra callada.

Otros autores jóvenes como Pedro M. de Lucía (nº 4), Rafael Ballesteros (nº 4) y José Antonio Antón (nº 3, segunda época), publican sus poemas en *Trece de Nieve*, pero ni la relevancia de su obra ni lo específico de su creación añaden nada nuevo a las tendencias y poetas comentados.

Poesía hispanoamericana

Muy escasa es la colaboración de autores hispanoamericanos en las páginas de *Trece de Nieve* y muy poca la atención que la revista les presta, casi siempre condicionada por los homenajes. Apenas unas líneas en el nº 3 (primavera de 1972) se dedican a homenajear al poeta

chileno Pablo Neruda con motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1971, y obsérvese el notable retraso: "Aunque tardíamente, nos unimos al homenaje internacional que suscitó la concesión del premio Nobel a Pablo Neruda" (nº 3, pág. 27). Y a continuación se transcribían los párrafos finales de su discurso de recepción del premio ante la Academia Sueca. Neruda volvería a ser homenajeado en las páginas de *Trece de Nieve* un año y unos meses más tarde²¹⁶, ahora con motivo de la muerte del autor de *Barcarola* y del derrocamiento de Salvador Allende en Chile:

Primero fue la trágica desaparición de Salvador Allende en un Chile entregado de nuevo a la rapiña y la desolación. En los mismos días caía Pablo Neruda, en un setiembre imborrable (nº 7, pág. 4).

Sin embargo, los editores, pese al homenaje, se mostraban en cierto modo críticos con la producción nerudiana, a la que alababan en su conjunto: "A Neruda no se le puede juzgar por un mal poema, por cien malos poemas. El entregó a la lengua española las convulsiones de un continente" (pág. 4) Y es este valor testimonial de la situación y de la lengua americanas lo que subrayan los editores de *Trece de Nieve* en la obra del chileno:

Esta revista quiere decirlo claro. La poesía de Neruda es como el mar que él tantas veces nombró. Los restos de naufragios, los escollos, no podrán ocultar el ímpetu dirigido de un idioma que no es el de España, por más que en un momento las aguas estuvieran a punto de confluir (pág. 4).

En fin, el comentario editorial terminaba ensalzando la validez que como testimonio aportara la poesía de Neruda: "No queremos entrar en su comentario; sólo afirmar que el canto de Neruda no ha sido en vano" (pág. 4).

El breve homenaje a Neruda se completaba con el texto "Ultima vez", de Vicente Aleixandre, en el que el poeta de la generación del 27 recordaba el último encuentro que tuvo con Neruda en 1937:

Le recuerdo joven. La última vez que vi a Pablo tenía treinta y tres años escasos. Era en 1937, julio de 1937, y venía a Madrid para una sesión, única en la capital, de un congreso internacional de escritores que reclamaba atención y ayuda para la República (pág. 5).

Y Aleixandre termina su breve homenaje enlazando, como lo había hecho el editorial de *Trece de Nieve*, al poeta con la situación que sufría en aquellos momentos su país:

Sí, herido. La vida larga, la vida inacabable. La suya. Pero, él, hoy mudo, hoy trágicamente acabado, y su Chile, la sangre de su pueblo, la entera sangre de su ser, en nuestro corazón (pág. 5).

La publicación en 1966 de *Paradiso* había descubierto un importante escritor hispanoamericano a los lectores españoles, que apenas si por entonces conocían su creación poética: José Lezama Lima. La reedición de la novela dos años más tarde en la mejicana editorial Era, lo había difundido completamente al mundo hispánico. Sin embargo es difícil pensar que su obra poética, aunque su novela recibiera pronto el impulso de diversos

escritores²¹⁷, se difundiera en España antes²¹⁸ de 1969, gracias a la labor de José Agustín Goytisolo. Goytisolo publicaría ese año, en la barcelonesa colección Ocnos, una antología de la obra poética del cubano con el título de *Posible imagen de José Lezama Lima*, y un año más tarde el mismo poeta se encargaría de prologar una nueva antología del habanero para la editorial Tusquets: *Esferaimagen*. Los primeros años setenta son los años de la expansión y reconocimiento de su obra narrativa, poética y ensayística en toda Hispanoamérica y también en España. Cuando en 1976 Lezama Lima muere en La Habana es un autor altamente reconocido en todo el mundo.

Ya me he referido en páginas anteriores a la "evocación" que el autor de *Paradiso* hizo de la figura de García Lorca en el número monográfico que *Trece de Nieve* dedicó al poeta granadino, con el título de "García Lorca, alegría de siempre contra la casa maldita". La siguiente ocasión en que Lezama aparezca en *Trece de Nieve*, en el nº 3 de la segunda época (mayo de 1977), será con el poema "Los dioses", como homenaje a su autor recientemente fallecido:

En homennaje al poeta cubano José Lezama Lima, muerto en agosto de 1976, *Trece de Nieve* recobra su presencia con el poema "Los dioses", antes aparecido en la revista *Criterio* (nº 3, contracubierta).

Mario Hernández había solicitado el permiso de Lezama para reproducir el poema aparecido en la revista ecuatoriana al pedir su colaboración para el monográfico

sobre Lorca, en los últimos meses de 1975. Cuando el poema se publicó en *Trece de Nieve*, hacía diez meses que el autor cubano había desaparecido.

"Los dioses" es un extenso y complejo poema de más de doscientos versos, que se inserta en la voluntad cosmogónica que late profundamente en la poesía de Lezama Lima, como expone su hermana:

El desmesurado intento de fundamentar un sistema poético del Universo -el más caro afán de Lezama Lima- implica un anhelo de mostrar y obsequiar generosamente una cosmogonía donde la poesía pueda sustituir a la religión: un sistema teológico más que lógico, para que el hombre encuentre el mundo del prodigio, la *terateia* griega, y la seguridad de la *palingenesia*, la resurrección²¹⁹.

En este sentido, "Los dioses", en su recreación de los mitos teológicos hindúes unidos a imágenes del santoral cristiano, supone una representación perfecta y concentrada de la cosmovisión cosmogónica y teológica que Lezama desarrolla en su poesía.

De esta vinculación de poesía y religión en la creación de Lezama Lima se derivan dos rasgos fundamentales, uno en el nivel formal y otro en el nivel profundo, para su poesía que habían de atraer a los jóvenes poetas, y no tan jóvenes, españoles en los primeros años setenta: un cierto misticismo y la composición del poema a partir de imágenes. Para Lezama, la poesía es un modo de conocimiento, pero no un modo de conocimiento lógico, sino, más allá de todo racionalismo

aristotélico, un modo de conocimiento por la iluminación,
por la revelación:

Toda la trayectoria de la obra de Lezama Lima
va dirigida a la decantación de lo poético, que es
para él vía de iluminación; no hay duda de que el
autor de *Paradiso* hizo contacto con el absoluto de
la poesía. (...) No habrá otro posible que destruir
la causalidad aristotélica y buscar lo
incondicionado poético: esa es la finalidad de su
sistema²²⁰.

Y este misticismo que busca la iluminación a través de la
poesía encuentra eco en los versos de "Los dioses":

Así, los fragmentos oscuros
buscan la incandescencia, esperando
la llegada espiraloide de una fuerza
que los remacha como un astro en el espacio.
La espera se hace tan creadora
como el vencimiento de la distancia (nº 3, pág.
5).

Y cuando esta iluminación se produce, el poeta,
transformado en jinete, vuelve con un nuevo lenguaje que
resulta incomprensible a los no iluminados:

Los jinetes regresaron con un nuevo
lenguaje,
tardaron demasiado tiempo
en ser interpretados
y huyeron de nuevo (pág. 4).

Ese conocimiento revelado en que Lezama fundamenta
su poesía ha de superar los límites estrechos de la
lógica, del racionalismo, para trascender más allá, y
esta trascendencia sólo se logra a través de la
imaginación, que atrae flashes de la realidad percibida

más allá de la razón, y su formalización en la imagen poética:

La imagen, para Lezama Lima, es la realidad de ese mundo invisible y desconocido. Hay que partir de ella para poder descifrar el enigma de los conjuros poéticos. Y para encontrar esa realidad hay que hurgar en las eras imaginarias²²¹.

De esta manera, fundada en la imagen como podo de creación y en la percepción mística del conocimiento, la poesía de Lezama Lima venía a enlazar a comienzos de los años setenta con una tendencia importante de la poesía española que afectaba a autores de todas las generaciones vigentes, una tendencia que trataba de buscar un conocimiento más profundo de la realidad a través de la palabra poética.

Cubano como Lezama, aunque afincado en París y pertenciente a la siguiente generación de creadores, Severo Sarduy compartirá con su compatriota una especial atracción por la literatura barroca española, que quedará reflejada en su obra a través de un barroquismo formal y expresivo, que afectará tanto a su narrativa como a su escritura poética. En el nº 7 (primavera-verano de 1974) de *Trece de Nieve*, el mismo en que se incluía el breve homenaje a Neruda, se publicaban tres poemas del autor de *Cobra*, el primero de los cuales, en concordancia directa con su título "Ensemble complet de bambous", presenta una extensa enumeración caótica, en la que los elementos, que remiten a un mundo primitivo, se van acumulando al mismo

tiempo que se eliminan progresivamente los signos de puntuación:

Ni como cruces, clavos, monedas mohosas,
medallones signos cifrados,
ni como placas con palabras o cobres
sino más apagado y grave, más rumoroso, menos
pulido y lúcido
como de uñas de león o de tigre (marfil/coral
pálido)
vértebras de facóquero o de gnu cuernos de
rinoceronte (nº 7, pág. 11)

Los otros dos poemas, mucho más breves, tratan de captar,
en una voluntad de purismo lingüístico y de visión
fragmentaria, la esencia de las creaciones de dos
artistas plásticos; en el primer caso se trata de "Cubos
de Larry Bell":

cubo
de vidrio
polvo
de metal

reflejo
ahumado:
versión
del sol

(eco
de
cobre)

arista
cara irisada
sitar (pág. 12)

En el segundo caso se trata de "Pavo real de Carlo
Crivelli", un poema menos esencialista que el anterior:

Barcas vacías
bajando
por canales blancos:

—

distribuyen buscando en el espacio de la página una

arde

con motivo de la muerte o de la concesión del Premio

publicación de su poema "Los dioses" en el último número de la revista resulta, tal como he señalado, muy significativa. Los autores hispanoamericanos más jóvenes sólo están escasamente representados por las figuras de Severo Sarduy y Pedro Shimose.

Un extraño antepasado: Quevedo

Resulta extraña la aparición de un autor clásico como Francisco de Quevedo en una revista dedicada de modo exclusivo, como ha podido verse, a la poesía contemporánea, sin embargo, en dos momentos diferentes de la publicación se presta una especial atención a Quevedo. Ya he comentado el artículo de Ezra Pound titulado "Algunas notas sobre Francisco de Quevedo" traducido por Francisco Javier de la Iglesia e incluido en el nº 3 de la segunda época de *Trece de Nieve*. Por otro lado, el nº 7, último de la primera etapa de la publicación, se iniciaba con un soneto de sátira política de Quevedo que llevaba como lema: "Persuade a la justicia que arroje el peso, pues usa sólo de la espada".

Arroja las balanzas, sacra Astrea,
pues que tienen tu mano embarazada;
y si se mueven tiemblan de tu espada;
que el peso y la igualdad no las menea.

No estás justificada, sino fea;
y, en vez de estar igual, estás armada;
feroz te ve la gente, no ahustada;
¿quieres que el tribunal batalla sea?

Ya militan las leyes y el derecho,
y te sirven de textos las heridas
que escribe nuestra sangre en nuestro pecho.

La Parca eres fatal para las vidas:
pues lo que hilaron otras has deshecho
y has vuelto las balanzas homicidas (nº 7, pág.
3).

¿Qué sentido tenía el soneto de Quevedo? Sin lugar
adudas, los editores de *Trece de Nieve* querían hacer una
crítica política semejante a la del autor barroco en su
época y para evitar la criba de la censura se habían
respaldado en la autoridad del autor del *Buscón*. Una
interpretación del sentido que cobra el soneto quevediano
en el pórtico de la revista aparece como posible si se
relaciona este texto con los que, dedicados al homenaje a
Neruda y a Chile ante el golpe de estado militar de
Augusto Pinochet en 1973, inmediatamente le siguen.

Ultimas notas: Trece de Nieve / Libros de Poesía

En una de las últimas páginas del número de *Trece de
Nieve* dedicado a la poesía norteamericana (1950-1970),
correspondiente a primavera-verano de 1973, podía leerse:

TRECE DE NIEVE / LIBROS DE POESIA
publicará próximamente libor de
Eduardo Chicharro
Poesía subjetiva norteamericana
Manuel Altolaquirre
Francisco Pino
Guillermo Carnero
etc., etc.

La idea de que la revista tuviera una colección paralela de libros de poesía, en la que se lanzara a aquellos autores que la revista de un modo u otro promocionaba y en la que los números monográficos tomaran la dimensión de un libro independiente, estaba seguramente en la mente de Gonzalo Armero y de Mario Hernández desde el momento en que iniciaron la publicación periódica, pero no empezó a tomar cuerpo hasta mediado el año 1973. Es entonces cuando se anuncia el lanzamiento de la colección *Trece de Nieve / Libros de Poesía*, publicada con la colaboración de otras editoriales, con nombres que resultaban familiares a los lectores de la revista.

El material inédito de Eduardo Chicharro que, cedido por el pintor Lucio Muñoz, había sido publicado en el n° 1 de *Trece de Nieve* y en el n° 2 dedicado monográficamente al escritor postista, sirve como base para la elaboración de *Música celestial* y otros poemas, uno de los primeros libros aparecidos bajo el sello editorial de la revista, en una edición preparada por Gonzalo Armero. Los textos facilitados por Margarita Smerdou Altolaquirre, que aparecieron en el n° 1 de *Trece de Nieve*, fueron el origen de la antología que años más tarde publicaría la revista en su colección de libros de poesía. En 1975, *Trece de Nieve* publicaba *El azar objetivo*, de Guillermo Carnero, que había venido colaborando en la revista activamente, y *Variante de noviembre*, primer libro de poemas de uno de los rectores

de la revista en su primera época y director durante la segunda: Mario Hernández. En 1976, bajo el nombre de *Trece de Nieve* se publicó el libro de escritura experimental de José Miguel Ullán titulado *Alarma*, con serigrafías del pintor Eusebio Sempere. Ni el libro que Kevin Power preparaba en aquellos momentos sobre poesía subjetiva norteamericana, ni ningún libro de Francisco Pino aparecerían publicados bajo el nombre de la colección de libros de poesía *Trece de Nieve*.

Por otra parte, la actividad editorial que *Trece de Nieve* mantuvo entre 1974 y 1976 sirvió como hilo conductor entre las dos épocas de existencia de la revista, que estuvo sin publicarse entre el verano de 1974 y diciembre de 1976, en que apareció el número monográfico doble dedicado a Lorca, que se había comenzado a preparar un año antes.

Notas al texto

1 Armero, Gonzalo. *Del nombre de las cosas*. El Toro de Barro. Cuenca, 1970.

2 Pienso, por ejemplo, en "Muerte de Palinuro", publicado en 1970 en el *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*.

3 Según declara Mario Hernández en entrevista con el autor en Madrid, 4-IV-1992.

4 A partir de aquí todas las citas referidas a la revista se realizarán anotando junto al texto citado el número de la publicación y la página.

5 Eliot, T.S. *The use of poetry and the use of criticism*. (*Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*). Faber & Faber. London, 1964; pág. 108-109.

6 Aparte de la traducción de José M^a Valverde de *Doce poemas*. Adonáis. Madrid, 1949. Sólo la revista *Corcel*, en su n^o 10-11-12 (enero de 1946) había dedicado algún espacio a la poesía de Hölderlin. También Carles Riba publicaría en 1944 sus *Versiones de Hölderlin*.

7 Sobre la influencia de Hölderlin en Cernuda vid. Ulacia, Manuel. *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo*. Laia. Barcelona, 1986; pág. 106-113.

8 Una parte de estas traducciones de Cruz y Raya puede verse recogida en el n^o 1 (enero de 1974) de *La ilustración poética española e iberoamericana*; pág. 1-6. De ellas me ocupo en el capítulo dedicado a la citada revista y a aquellas páginas remito para una amplia reflexión sobre la influencia de la poesía de Hölderlin en la joven poesía española de los primeros años setenta.

9 Vid. Schenk, H.G. *El espíritu de los románticos europeos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983; pág. 213-214.

10 Jiménez, José Olivio. "La poesía de Antonio Colinas" en Colinas, Antonio. *Poesía (1967-1981)*. Visor. Madrid, 1984; pág. 19-20.

11 Félix de Azúa declarará en 1970 a Campbell, Federico. *Infame turba*. Lumen. Barcelona, 1971; pág. 80-81:

Sí. Creo que mi mundo, ahora, es romántico. Creo que algunos poetas amigos también viven en ese mundo, ahora. Por no volver a citar a Benet, Ana María Moix está leyendo con mucho cuidado a Novalis. Pero la actitud es más general: ¿cómo explicarías la sorprendente aceptación del libro de Klossowski sobre Nietzsche en un país tan alejado del romanticismo como la actual Francia hipercartesiana?

Los miembros de la revista leonesa *Claraboya* se referirán a los poetas recogidos en Nueve novísimos señalando el neorromanticismo como uno de sus rasgos característicos. Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971; pág. 16.

12 La admiración por el mundo clásico greco-latino llega a los poetas de la generación del 68 a través de una mala lectura de Cernuda en la obra de Hölderlin, tal como señalará Gil de Biedma, Jaime. "Como en sí mismo al fin" en *El pie de la letra*. (Ensayos 1955-1979). Editorial Crítica. Barcelona, 1980; pág. 339-340.

13 Vid. Villena, Luis Antonio de. "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética "novísima)" en *El estado de las poesías*, monografías de *Los Cuadernos del Norte*, monografía nº 3. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 35-36. Flor, Fernando R. de la. "Neo-neo-clasicismos en la poesía española última" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 20 (julio-agosto de 1983); pág. 61-65.

14 Vid. Bradbury, Malcolm and McFarlane, James (ed.). *Modernism. A Guide to European Literature (1890-1930)*. Penguin Books. London, 1991; pág. 19-55.

15 Vid. Valéry, Paul. "Cuestiones de poesía" en *Teoría poética y estética*. Col. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid, 1990; pág. 26 y ss. Vid. Raymond, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. Fondo de Cultura Económica. México-Madrid-Buenos Aires, 1983; passim. Vid. Baudelaire, Charles. "Edgar Poe, su vida y sus obras" y "Nuevas notas sobre Edgar Poe" en *Escritos sobre literatura*. Bruguera. Barcelona, 1984; pág. 209-263.

16 Campbell, F. Op. cit.; pág. 181. Allí Antonio Martínez Sarrión declarará:

El movimiento surrealista no surge de la nada. Está detrás la gran poesía del romanticismo alemán, ciertos visionarios franceses. De esto nuestra tradición está muy alejada. Aquí no se explican un Hölderlin, un Nerval, por ejemplo.

Y tres años más tarde, en su "Poética" enviada a Poetas españoles poscontemporáneos, el mismo autor declarará su interés por "los poemas de la época de la supuesta locura de Hölderlin". Batlló, José. Poetas españoles poscontemporáneos. El Bardo. Barcelona, 1974; pág. 13.

17 Véanse las páginas dedicadas al estudio de tal publicación.

18 En cierto modo, Bertolt Brecht propone desde sus poemas una intrahistoria al modo que la imaginó Miguel de Unamuno. En este sentido, una parte importante de la poesía social coincide en esa concepción de la Historia con Brecht y Unamuno.

19 Sobre Valery Larbaud puede verse: Larbaud, Valery. *Obra completa de Archibald Olson Barnabooth*. (Versión de Adolfo García Ortega). Trieste. Madrid, 1988. Díez-Canedo, Enrique. "Prólogo" a Larbaud, Valery. *Fermina Márquez*. Calpe. Madrid, 1921; pág. 7-8. Legido, Antonio. "Valery Larbaud: los poemas de A.O. Barnabooth" en *El Urogallo*, nº 62-63 (julio-agosto de 1991); pág. 14-21.

20 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión*. (Poesía 1966-1977). Hiperión. Madrid, 1983.; pág. 41-42. Vid. Hinterhäuser, Hans. "El concepto de fin de siglo como época" en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*. (Córdoba, Octubre de 1985). Excma. Diputación de Córdoba. Córdoba, 1987; pág. 9-17. Vid. Bousoño, Carlos. "Una época en sus personajes" en *Papeles de Son Armadans*, nº 158 (mayo de 1969); pág. 159-161 y 168-172.

21 Bousoño, C. "La poesía..."; pág. 35 y 36. Eliot, T.S. "Hamlet" en *Selected Prose of T.S. Eliot*. Faber and Faber. London-Boston, 1987; pág. 48.

22 Jiménez, José Olivio. "Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la muerte* (1967), de Guillermo Carnero" en *Diez años de poesía española*. Insula. Madrid, 1972; pág. 380-382.

23 López, Ignacio-Javier. "Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero" en *Insula*, nº 408 (noviembre de 1980); pág. 1 y 10.

24 Vid. Martínez Torrón, Diego y Monmany, Mercedes. "Francis Ponge o la sorpresa de lo cotidiano" en Ponge, Francis. *Piezas*. Visor. Madrid, 1985; pág. 7-9.

25 Valente, José Angel. *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Tusquets. Barcelona, 1991; pág. 254.

26 Recojo los presupuestos imaginistas, aparecidos en la revista *Poetry*, en marzo de 1913, del apéndice que incluye Power, Kevin (ed.). *Des imagistes. Una antología*. Trieste. Madrid, 1985; pág. 173. José Coronel Utrero y Ernesto Cardenal también los reproducen en su Pound, Ezra. *Antología*. Visor. Madrid, 1983; pág. 172. Pueden verse también en Jones, Peter (ed.). *Imagist Poetry*. Penguin. London, 1972; pág. 129 y ss.

27 *Ibidem*; pág. 174-175. Coronel Utrero, J. y Cardenal, E. (ed.). *Op. cit.*; pág. 173. Kevin Power también recoge una parte de este texto en su artículo de Trece de Nieve "Big Ez" (nº 4, pág. 44). Jones, P. *Op. cit.*; pág. 130-134.

28 Vid. Power, Kevin. "Ezra Pound" en *Una poética activa. La poesía norteamericana 1910-1975*. Editora Nacional. Madrid, 1978; pág. 24.

29 Reproducido por Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1974; vol. II, pág. 141-142, nota.

30 Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea)*. Gredos. Madrid, 1981; tomo I, pág. 231 y ss.

31 Torre, G. de. *Op. cit.*; pág. 132-136 y 146.

32 Eliot, T.S. "Introduction: 1928" en Pound, Ezra. *Selected Poems*. Faber and Faber. London, 1968; pág. 16.

33 Power, K. *Op. cit.*; pág. 28.

34 Sobre la tradición del poema oriental en la poesía en lengua española véanse: Paz, Octavio. "La tradición del haikú" en Bashoo, Matsuo. *Sendas de Oku*. Seix-Barral. Barcelona, 1981. Carnero, Guillermo. "El tránsito del Modernismo a la Vanguardia en José Juan Tablada: del Japón exótico al haikú" en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Anthropos. Barcelona, 1989; pág. 64-83. Rodríguez Izquierdo, Fernando. *El haikú japonés*. Guadarrama-Fundación Juan March. Madrid, 1972. Fuente, Ricardo de la. "Introducción" a Kobayashi, Issa. *Cincuenta haikus*. Hiperión. Madrid, 1991; pág. 7-20.

35 Vid. Torre, G. de. *Op. cit.*; pág. 243-253 y 274 y ss.

36 Eliot, T.S. "La literatura norteamericana y el idioma norteamericano" en *Criticar al crítico y otros escritos*. Alianza Editorial. Madrid, 1967; pág. 75.

37 Vid. Sontag, Susan. "Contra la interpretación" en *Contra la interpretación*. Seix Barral. Barcelona, 1969; pág. 11-24.

38 Sobre Charles Olson puede verse Power, K. *Una poética...*; pág. 91-118.

39 Algo semejante sostiene T.S. Eliot al señalar que uno de los logros de la poesía en la época isabelina, sobre todo en Shakespeare y en Campion, es la renovación de las formas musicales del verso al estar escritos para ser cantados; a partir de los isabelinos, en la poesía va disminuyendo este carácter. Eliot, T.S. *The Use of Poetry...*; pág. 39.

40 Vid. Pound, Ezra. "Los trovadores: sus rangos y características" y "Arnaut Daniel" en *Ensayos literarios*. Laia / Monte Avila. Barcelona, 1989; pág. 23-38 y 39-81.

41 Power, K. (ed.). *Op. cit.*; pág. 177.

42 Vid. Pound, E. "La tradición" y "El verso libre y Arnold Dolmetsch" en *Ensayos...*; pág. 19-21 y 409-413. Vid. Eliot, T.S. "Reflexiones sobre el vers libre" en *Criticar al crítico...*; pág. 243-252.

43 Vid. Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral edit. Barcelona, 1970; pág. 19 y ss. Vid. Dávila, Luis. "Televisión frente a Literatura" en *Triunfo*, n^o 423 (11-VII-1970); pág. 50-54.

44 Vid. Hall, Donald (ed.). *Contemporary American Poetry*. Penguin Books. New York, 1986; pág. 29 y ss.

45 Vid. García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*, monografías de *Los Cuadernos del Norte*, monografía n^o 3. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 14. Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 31-35. Barella, Julia. *Después de la modernidad. (Poesía española en sus lenguas literarias)*. Anthropos. Barcelona, 1987; pág. 14.

46 Gimferrer, Pere y Clotas, Salvador. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971; pág. 94.

47 Varios de ellos (Antonio Martínez Sarrión y Terenci Moix, entre otros) acudieron al homenaje que se rindió a Antonio Machado en Soria en 1966, de carácter marcadamente político.

48 Jiménez. José Olivio. *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*. Society of Spanish and Spanish-American Studies. Nebraska, 1983; pág. 204-206.

49 En torno a 1975 se publican varias colaboraciones interesantes de los poetas más jóvenes en defensa de la obra de Antonio Machado. Son varios los poetas jóvenes que colaboran en el número-homenaje que a los hermanos Machado rinde *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 304-307 (1975-1976). Dos artículos importantes que indican la nueva lectura de la obra machadiana aparecen en 1975: Gimferrer, Pere. "Antonio Machado nos sigue mostrando su camino" en suplemento literario de *Informaciones*, nº 367 (1975); pág. 11. Colinas, Antonio. "Antonio Machado: Dudas de hoy, poesía de siempre" en *Insula*, nº 344-345 (julio-agosto de 1975); pág. 6.

50 Jiménez, J.O. *La presencia...*; pág. 205.

51 Castellet, José M^a. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix Barral. Barcelona, 1960; pág. 42.

52 Vid. Riera, Carme. *La escuela de Barcelona*. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50. Anagrama. Barcelona, 1988; pág. 189-190.

53 Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; pág. 179-183. Vid. Marías, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Alianza Universidad. Madrid, 1989.

54 Guillén, Jorge. *Y otros poemas*. Muchnik. Buenos Aires, 1973.

55 Aleixandre, Vicente. *Poesía superrealista*. Antología. Barral editores. Barcelona, 1971.

56 Vid. Marco, Joaquín. "Muerte o resurrección del surrealismo español" en *Insula*, nº 316 (marzo de 1973) y nº 317 (abril de 1973); pág. 1 y 10, 3 y 14, respectivamente.

57 Bodini, Vittorio. *Poetas surrealistas españoles*. Tusquets editores. Barcelona, 1982; pág. 83.

58 Vid. Molina-Foix, Vicente. "Vicente Aleixandre: 1924-1969" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 242 (febrero de 1970); pág. 286-287. Barnatán, Marcos Ricardo. "La suprarrealidad en Vicente Aleixandre" en *El Urogallo*, nº 29-30 (septiembre-diciembre de 1974); pág. 104-105. Colinas, Antonio. "El primer Aleixandre" en *Insula*, nº 316 (marzo de 1973); pág. 3. Carnero, Guillermo. "Ambito, germern de la obra aleixandrina" en *Insula*, nº 374-375 (enero-febrero de 1978); pág. 9. Villena, Luis Antonio. "Vicente Aleixandre y los poetas jovencísimos" en *Ibidem*; pág. 15. Barnatán, Marcos-Ricardo. "Vicente Aleixandre y la poesía novísima" en *Ibidem*; pág. 23 y 31. VV.AA.

"Encuesta: Aleixandre y los jóvenes poetas" en *Madrid*, 23-VI-1971. VV.AA. "El poeta y la última generación" en *El país*, 9-X-1977; pág. 26.

59 Bousoño, Carlos. "El influjo de Aleixandre desde 1935 hasta hoy" en *Boletín de la Real Academia*, tomo LXV, cuaderno CCXXXIV (enero-abril de 1985); pág. 57.

60 Salinas, Pedro. *Poesías completas*. Barral editores. Barcelona, 1971.

61 Prados, Emilio. *Poesía completa*. Aguilar. México, 1976.

62 Sobre la importancia de la poesía del grupo del 27 en la década de los setenta vid. Quintana Jiménez, Juan. "Los poetas del 27 en la última década" en *Camp de l'arpa*, nº 86 (abril de 1981); pág. 5-11.

63 Vid. Ferrán, Jaime y Testa, Daniel (eds.). *Spanish Writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties*. Tamesis Books. London, 1973; passim. Gullón, Ricardo. "La generación española de 1936" en *Insula*, nº 224-225 (julio-agosto de 1965); pág. 1 y 26. García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975*. Cátedra. Madrid, 1987; tomo I, pág. 13-23. Carnero, G. "La generación poética de 1936... hasta 1939" en *Las armas abisinias...*; pág. 238-273. Jiménez Martos, Luis. *La generación poética de 1936*. Plaza & Janés. Barcelona, 1987 (2ª ed.); pág. 11-49. Pérez Gutiérrez, Francisco. *La generación de 1936*. Taurus. Madrid, 1984 (2ª ed.); pág. 7-19.

64 Alonso, Dámaso. "Poesía arraigada y poesía desarraigada" en *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. Madrid, 1965 (3ª ed.); pág. 345-358.

65 El mismo reconoce que como poeta está vinculado a la llamada generación del 36, mientras que como prosista y por sus relaciones de amistad se encuentra próximo al grupo del 27. Vid. Delgado, Fernando G. "Juan Gil-Albert, después del silencio" en *Insula*, nº 350 (enero de 1976); pág. 4.

66 *Ibidem*; pág. 4.

67 Gil de Biedma, Jaime. "Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje" en *El pie de la letra. (Ensayos 1955-1979)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1980; pág. 298 y ss.

68 Sobre la historia del Postismo vid. Ory, Carlos Edmundo de. "Historia del Postismo" y "Apéndice a historia del Postismo" en Ory, Carlos Edmundo de. *Poesía 1945-1969*. Edhasa. Barcelona, 1970; pág. 261-278. Vid.

Pont, Jaume. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Ediciones del Mall. Barcelona, 1987; pág. 9-85. Vid. García de la Concha, V. *La poesía...*; tomo II, pág. 694-702. Vid. Polo de Bernabé, José M. "La vanguardia de los años 40-50: el Postismo" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 374 (agosto de 1981).

69 Chicharro, Eduardo. *Música Celestial y otros poemas*. (ed. a cargo de Gonzalo Armero). Seminarios y Ediciones. Madrid, 1974.

70 Chicharro, Eduardo. *Algunos poemas*. El Toro de Barro. Carboneras del Guadazón, 1966.

71 Chicharro, Eduardo. *Cinco serigrafías de Lucio Muñoz y cinco sonetos inéditos de Eduardo Chicharro*. Edición de Galería Juana Mordó. Madrid, 1970.

72 Gimferrer, Pere. "Tres heterodoxos" en Clotas, Salvador y Gimferrer, Pere. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971; pág. 104-105. Grande, Félix. "El Postismo: tres agitadores providenciales" y "Carlos, Carlos..." en *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Taurus. Madrid, 1970; pág. 17-21 y 79-95.

73 Ya en la década de los años sesenta algunos de los autores más jóvenes habían llamado la atención sobre la obra de Ory: vid. Grande, Félix. "Instantáneas de Ory" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 178 (octubre de 1964). Gimferrer, Pedro. "Funámbulo y asceta" en *El Ciervo*, n° 129 (noviembre de 1964).

74 Vid. Crespo, Angel. "La poesía de Eduardo Chicharro" en *Poesía, invención y metafísica*. Universidad de Puerto Rico. Mayagüez, 1970. García de la Concha, V. *La poesía...*; tomo II, pág. 707-709.

75 Pont, J. *Op. cit.*; pág. 210.

76 Chicharro, Eduardo. "Poesía: la aproximación y la exactitud" (1959) en *Música celestial...*; pág. 21.

77 Citado por García de la Concha, V. *La poesía...*; pág. 708.

78 Vid. Azancot, Leopoldo. "Don Carlos" en *Litoral* (homenaje a Ory), n° 19-20 (abril-mayo de 1971); pág. 57-60. Vid. Pont, J. *Op. cit.*; pág. 220 y ss.

79 Pont, J. *Op. cit.*; pág. 225.

80 García de la Concha, V. *La poesía...*; pág. 706.

81 *Ibidem*; pág. 710.

82 Vid. Pont, J. *Op. cit.*; pág. 228-229.

83 Vid. Alejo, Justo. "Música celestial y otros poemas" en *Triunfo*, nº 613 (junio de 1974). Gimferrer, Pere. "Eduardo Chicharro: revelación de un poeta" en *Destino*, 13-VII-1974.

84 Vid. Bousoño, Carlos. "Ensayo de autocritica" en *Antología poética 1945-1973*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976; pág. 9-49.

85 *Ibidem*; pág. 50-58.

86 Bousoño, Carlos. "El poeta y sus gustos" en Ribes, Francisco (ed.). *Antología consultada de la joven poesía española*. Mares. Valencia, 1952; pág. 23.

87 Bousoño, C. "Ensayo..."; pág. 90 y ss.

88 Barrow, Geoffrey R. "Una velada paradoja: Historias fingidas y verdaderas" en *Papeles de Son Armadans*, nº CCLIV-CCLV (mayo-junio de 1977); pág. 255. Allí afirma que muchos de los últimos poemas de *Que trata de España* se escribieron a la par que los primeros textos de *Historias fingidas y verdaderas*. Cruz, Sabina de la. "Introducción" a Otero, Blas de. *Historias fingidas y verdaderas*. Alianza ed. Madrid, 1980; pág. 8. Allí señala que la opinión de Barrow es errónea.

89 Alonso, D. *Op. cit.*; pág. 351-356.

90 Cruz, Sabina de la. "Introducción" a Otero, Blas de. *Expresión y reunión. (A modo de antología)*. Alianza. Madrid, 1981; pág. 19.

91 Vid. Le Bigot, Claude. "La etapa social de Blas de Otero en la trilogía *Que trata de España*" en *Zurgai*, especial monográfico *Que trata de Blas de Otero* (noviembre de 1988); pág. 40-47. Ascunce, José Angel. "Poéticas en litigio en la poesía social de Blas de Otero" en *Al amor de Blas de Otero*. (Ed. de J.A. Ascunce). Mundaiz / Universidad de Deusto. San Sebastián, 1986; pág. 225-237. Le Bigot, Claude. "El compromiso de la escritura en la trilogía *Que trata de España*" en *Ibidem*; pág. 281-302.

92 Núñez, Antonio. "Encuentro con Blas de Otero" en *Insula*, nº 259 (junio de 1968); pág. 3.

93 Cruz, S. de la. "Introducción" a *Historias...*; pág. 8.

94 *Ibidem*; pág. 19.

95 Vid. Rubio, Fanny. "La poesía de Blas de Otero sobre lo "Social" y lo "Novísimo": Hacia un nuevo tipo de

poema: *Historias fingidas y verdaderas* en *Ibidem*; pág. 331-340. Lanz, Juan José. "Surrealismo e irracionalidad en la obra poética de Blas de Otero" en *Zurgai...*; pág. 92-96. Ahora puede verse en Lanz, J.J. *La luz inextinguible. (Ensayos sobre Literatura Vasca Actual)*. Siglo XXI. Madrid, 1993.

96 Vid. declaraciones de Blas de Otero en *Diario de Barcelona*, 10-VI-1977.

97 Cruz, S. de la. "Introducción" a *Expresión...*; pág. 47 y ss.

98 Marco, Joaquín. "El retorno de Blas de Otero" en *Nueva literatura en España y América*. Lumen. Barcelona, 1972; pág. 189.

99 Cruz, S. de la. "Introducción" a *Expresión...*; pág. 31.

100 *Ibidem*; pág. 43.

101 Vid. Ribes, Francisco (ed.). *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1975 (3ª ed. La primera es de 1963); pág. 155-161.

102 Vid. Ancet, Jacques. "Introducción" a Valente, José Angel. *Entrada en materia*. Cátedra. Madrid, 1985; pág. 17.

103 *Ibidem*; pág. 18.

104 Valente, José Angel. *Punto cero. (Poesía 1953-1979)*. Seix Barral. Barcelona, 1980; pág. 7.

105 Valente, José Angel. "La hermenéutica y la cortedad del decir" en *Las palabras de la tribu*. Siglo XXI. Madrid, 1975; pág. 73.

106 Amorós, Amparo. "La retórica del silencio" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 16 (noviembre-diciembre de 1982); pág. 18-27.

107 Ancet, J. *Op. cit.*; pág. 19.

108 Ribes, F. *Op. cit.*; pág. 87.

109 *Ibidem*; pág. 87.

110 Mayhew, Jonathan. *Claudio Rodríguez and the Language of Poetic Vision*. Associated University Presses. London-Toronto-Crandbury, 1990; pág. 133 y ss.

111 Rodríguez, Claudio. "A manera de un comentario" en *Desde mis poemas*. Cátedra, Madrid, 1983; pág. 20-21.

- 112 Mayhew, J. *Op. cit.*; pág. 113 y ss.
- 113 Rodríguez, C. *Op. cit.*; pág. 14.
- 114 Mayhew, J. *Op. cit.*; pág. 114.
- 115 Declaraciones de Mario Hernández en entrevista con el autor, 4-IV-1992.
- 116 Batlló, José (ed.). *Op. cit.*; pág. 201.
- 117 Fossey, Jean Michel. "La poesía heterodoxa de José-Miguel Ullán" en *El norte de Castilla*, 22-XI-1970; pág. 19.
- 118 Chao, Ramón L. "José Miguel Ullán: Escritor por legítima defensa" en *Triunfo*, nº 439 (31-X-1970); pág. 64.
- 119 Fossey, J.M. *Op. cit.*; pág. 19.
- 120 Chao, R.L. *Op. cit.*; pág. 64.
- 121 Vid. Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa María. *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1985 (4ª ed. La primera edición es de 1979); pág. 45.
- 122 Ullán, José Miguel. *Maniluvios*. El Bardo. Barcelona, 1972; pág. 25.
- 123 Moral, C.G. y Pereda, R.Mª. *Op. cit.*; pág. 45.
- 124 Vid. el capítulo dedicado a Claraboya.
- 125 Alonso, Santos. "Agustín Delgado, poeta" en *Ideologies & Literature*, nº 1-2 (invierno-primavera de 1985); pág. 269.
- 126 García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 13-14.
- 127 Molinero, Miguel Angel. "Prólogo" a Delgado, Agustín. *De la diversidad*. (Poesía 1965-1980). Hiperión. Madrid, 1983; pág. 17.
- 128 Alonso, S. *Op. cit.*; pág. 278.
- 129 Molinero, M.A. *Op. cit.*; pág. 19.
- 130 Alonso, S. *Op. cit.*; pág. 276-277.
- 131 Molinero, M.A. *Op. cit.*; pág. 16.

- 132 A. Lejos, Justo (ps. de Justo Alejo). "Ninguno. (Oda en prosa)" en *Poesía*, n° 2 (agosto-septiembre de 1978); pág. 91 y ss.
- 133 Vid. Carnero, Guillermo. "Poesía de posguerra en lengua castellana" en *Poesía*, n° 2 (agosto-septiembre de 1978); pág. 89.
- 134 Vid. Chao, R.L. *Op. cit.*; pág. 64. Fossey, J.M. *Op. cit.*; pág. 19.
- 135 Vid. Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971; pág. 16-20.
- 136 Prat, Ignacio. "La página negra. Notas para el final de una década" en *Poesía*, n° 15 (verano de 1982); pág. 117.
- 137 Vid. Castellet, J.M°. *Nueve novísimos...*; pág. 31 y ss.
- 138 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"....; pág. 35.
- 139 Vid. Villena, L.A. de. "Enlaces entre..."; pág. 36.
- 140 Talens, Jenaro. "Nota de lectura: *Edgar en Stéphane*, de Félix de Azúa" en *Insula*, n° 304 (marzo de 1972); pág. 7.
- 141 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 89.
- 142 Ayala-Dip, J.A. y Estruch, Joan. "Entre lo solemne y lo irónico, (Entrevista a Félix de Azúa)" en *El viejo topo*, n° 26 (noviembre de 1978); pág. 45-46.
- 143 Amorós, A. *Op. cit.*; pág. 21.
- 144 Barnatán, Marcos Ricardo. "Prólogo" a *El oráculo invocado. (Poesía 1965-1983)*. Visor. Madrid, 1984; pág. 8-9.
- 145 Jiménez, José Olivio. "Identidad y palabra secreta: La poesía reunida de Marcos-Ricardo Barnatán" en *Insula*, n° 466 (septiembre de 1985); pág. 17.
- 146 Jiménez, José Olivio. "La palabra esencial y tensa de Jaime Siles: Sobre *Canon* (1973)" en Amorós, Amparo (ed.). *Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles*. Litoral. Málaga, 1986; pág. 93.
- 147 Amorós, Amparo. "Pensamiento poético y filosofía: La poesía de Jaime Siles, una palabra en vuelo hacia la totalidad del ser" en *Ibidem*; pág. 63-70.

148 Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano" en *Revista de Occidente*, nº 23 (abril de 1983); pág. 58.

149 Batlló, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 325. Esta misma poética la repetirá Siles en diversas antologías desde 1974 hasta 1990.

150 Siles, Jaime. "Suprarrealidad y lenguaje poético" en *Revista de Occidente*, nº 109 (abril de 1972); pág. 70-71. Recogido en *Diversificaciones*. Fernando Torres editor. Valencia, 1982; pág. 9 y ss. La cita procede de las páginas 11-12.

151 Amorós, A. "La retórica..."; pág. 21-23. Vid. Amorós, Amparo. "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: La crítica del lenguaje y la poética del silencio" en *Zurgai*, monográfico Poetas de los 70 (diciembre de 1989); pág. 18-20.

152 Siles, Jaime. *Tratado de ipsidades*. Bégar. Málaga, 1984; pág. 33.

153 *Ibidem*; pág. 47.

154 Jiménez, J.O. "La palabra esencial..."; pág. 96.

155 Rodríguez Padrón, Jorge. "La poesía de Jaime Siles: notas de aproximación" en Amorós, A. (ed.). *Op. cit.*; pág. 127-128.

156 Carnero, G. "La corte..."; pág. 57.

157 Sánchez Torre, Leopoldo. "Metapoesía y conocimiento: La práctica novísima" en *Zurgai*...; pág. 24-29.

158 López, Ignacio-Javier. "Metapoesía en Guillermo Carnero" en *Zarza Rosa*, nº 5 (octubre-noviembre de 1985); pág. 49-50.

159 Sánchez Torre, L. *Op. cit.*; pág. 27-28.

160 López, Ignacio-Javier. "El olvido del habla: Una reflexión sobre la escritura de la metapoesía" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 17-18.

161 García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid-Gijón, 1980; pág. 48. Amorós, A. "La retórica..."; pág. 19.

162 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"...; pág. 56.

163 Batlló, J. *Op. cit.*; pág. 304.

164 *Ibidem*; pág. 304.

165 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 203.

166 Jover, José Luis. "Nueve preguntas a Guillermo Carnero. (En torno a Ensayo de una teoría de la visión)" en *Nueva estafeta*, n^o 9-10 (agosto-septiembre de 1979); pág. 150.

167 Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Ariel. Barcelona, 1981; pág. 352-360.

168 Batlló, J. *Op. cit.*; pág. 305.

169 López, Ignacio-Javier. "Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero" en *Insula*, n^o 408 (noviembre de 1980); pág. 1 y 10.

170 Vid. "González Muela, Joaquín.. "Dos poemas de Guillermo Carnero" en King, Willard F. (ed.). *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos. Madrid, 1976; pág. 87. López, I.-J. "Metapoesía..."; pág. 44.

171 Talens, Jenaro. "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión" en Martínez Sarrión, Antonio. *El centro inaccesible. (Poesía 1967-1980)*. Hiperión. Madrid, 1981; pág. 15.

172 Jover, J.L. *Op. cit.*; pág. 150.

173 *Ibidem*; pág. 150.

174 Barella, Julia. "El poema como hipótesis: un comentario sobre la obra de Guillermo Carnero" en *Parole. Revista de creación literaria y de filología*. (Universidad de Alcalá de Henares), n^o 1 (otoño-invierno de 1988); pág. 185-188.

175 López, Ignacio-Javier. "Metonimia y negación: Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère de Guillermo Carnero" en *Hispanic Review*, n^o 54 (verano de 1986); pág. 257 y ss.

176 Carnero, G. *Ensayo...*; pág. 174.

177 López, I.-J. "Metonimia..."; pág. 262.

178 Colinas, Antonio. "Variaciones hacia el centro del poema" en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, 2-I-1975; pág. 3.

179 Carnero, G. *Ensayo...*; pág. 81.

180 *Ibidem*; pág. 208.

181 López, I.-J. "Metonimia..."; pág. 264.

182 Carnero, G. *Ensayo...*; pág. 165.

183 Guillén, Jorge. "Lenguaje poético: Góngora" en *Lenguaje y poesía*. Alianza. Madrid, 1983; pág. 38.

184 Vid. López, I.-J. "Metapoesía..."; pág. 44-45. La elaboración del símbolo del "jardín inglés" parece partir de una descripción del mismo hecha por Feijoo, Benito José. "Discurso XII" del *Theatro critico universal*. Madrid, 1734; pág. 346. Esta descripción está recogida por el propio Carnero en su "Prólogo" a Carnero, Guillermo. *Antología de la poesía prerromántica española*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 13. En cuanto a los demás símbolos arquitectónicos en *El sueño de Escipión*, Ignacio Javier López da como fuente el *Somnium Scipionis* de La Bruyère. Para los símbolos de la ciudad (ciudad celeste, ciudad sin eco, ciudad sin nombre, etc.) se podría citar el eco de la "unreal city" de *The Waste Land*, de T.S. Eliot. Eliot, T.S. *The Waste Land*. (A facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound). (Edited by Valery Eliot). Faber & Faber. London-Boston, 1990; pág. 9.

185 Martín Pardo, Enrique. *Nueva poesía española*. Scorpio. Madrid, 1970. Reeditada como *Nueva poesía española (1970)*. *Antología consolidada (1990)*. Hiperión. Madrid, 1990. Cito por esta última edición.

186 Vid. Prat, I. *Op. cit.*; pág. 119. Allí escribe:

La antología de Martín Pardo es índice de esta crisis (la de la estética novísima): se la ha considerado complemento de la de Castellet, también reunión de la coqueluche bien trajeada, frente a la otra, muy informal en su vestimenta, y se ha visto muy consecuentemente que ésta levanta el estandarte de la tradición y la continuidad frente a -o paralelamente- al de la revolución o ruptura. (el subrayado es mío)

187 Caubet, José Ramón. "El ser del poeta. Entrevista con Antonio Colinas" en *Químera*, nº 21-22 (julio-agosto de 1982).

188 Colinas, Antonio. "Notas para una poética de nuestro tiempo" en *Insula*, nº 293 (abril de 1971); pág. 1.

189 Colinas, Antonio. "Razones para una poética de nuestro tiempo" en *Quervo*. *Cuadernos de cultura*, monografía nº 2 (diciembre de 1981). Recogido en Provencio, Pedro. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Hiperión. Madrid, 1988; pág. 142.

190 Vid. Colinas, Antonio. "Paisaje mediterráneo y teoría lírica" en *Insula*, nº 444-445 (diciembre de 1983-enero de 1984); pág. 10. Vid. Colinas, Antonio. "Lección primera y última de Virgilio" en *Insula*, nº 418 (septiembre de 1981); pág. 1 y 5.

191 Vid. Colinas, A. "Notas..."; pág. 12.

192 Jiménez, J.O.. "La poesía de Antonio Colinas"....; pág. 19.

193 Miró, Emilio. "Crónica de poesía. Cinco poetas jóvenes: Joaquín Caro Romero, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, José Caballero Millares y Jorge Rodríguez Padrón" en *Insula*, nº 277 (diciembre de 1969); pág. 7.

194 Batlló, J. *Op. cit.*; pág. 253.

195 *Ibidem*; pág. 253.

196 Delgado, Fernando G. "Antonio Colinas: la poesía como revelación. (Entrevista)" en *Insula*, nº 356-357 (julio-agosto de 1976); pág. 22.

197 Pujals Gesalí, Esteban y Flor, Fernando R. de la. "Un aspecto de la poesía de Antonio Colinas: Lo mítico" en *Insula*, nº 410 (enero de 1981); pág. 3.

198 Martín Pardo, E. *Op. cit.*; pág. 52.

199 Vid. Jiménez, J.O. "La poesía de Antonio Colinas"....; pág. 20.

200 Martín Pardo, E. *Op. cit.*; pág. 51.

201 Jiménez, J.O. "Lo poesía de Antonio Colinas"....; pág. 21.

202 Miró, Emilio. "Clasicismo formal y pureza lírica en Antonio Carvajal" en *Insula*, nº 428-429 (julio-agosto de 1982); pág. 16. Prat, Ignacio. "Nota de lectura: Serenata y navaja, de Antonio Carvajal" en *Insula*, nº 335 (octubre de 1974); recogido en "Epílogo" a Carvajal, Antonio. *Extravagante jerarquía. (poesía 1968-1981)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 293-294.

203 Vid. Prat, Ignacio. "Nota de lectura: Casi una fantasía, de Antonio Carvajal" en *Insula*, nº 373 (diciembre de 1977); recogido en "Epílogo" a Carvajal, A. *Op. cit.*; pág. 294-298.

204 Miró, E. "Clasicismo..."; pág. 16.

205 Vid. López, Ignacio-Javier. "Entre dos lecturas: Del viento en los jazmines de Antonio Carvajal" en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol XIII, nº 2 (invierno de 1989); pág. 224-227.

206 Carvajal, Antonio. *Del viento en los jazmines*. Hiperión. Madrid, 1984; pág. 12.

207 Vid. Panero, Leopoldo M^a. "Malos escritores, no: delincuentes" en *Cuadernos para el Diálogo*, julio de 1976.

208 Batlló, J. *Op. cit.*; pág. 125.

209 Ortiz, Fernando. *La estirpe de Bécquer. (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*. Biblioteca de la cultura andaluza. Sevilla, 1985; pág. 263.

210 Carvajal, A. *Extravagante...*; pág. 218-219. .

211 Vid. Prat, I. "Nota de lectura: Casi una...."; pág. 4.

212 Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*. Cátedra. Madrid, 1991; pág. 266-267.

213 Vid. "Teoría" en Carvajal, Antonio. *De un capricho celeste*. Hiperión. Madrid, 1988; pág. 33. Vid. Lanz, Juan José. "De un capricho celeste, de Antonio Carvajal" en *Insula*, nº 517 (enero de 1990); pág. 12-13.

214 Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, nº 5/6 (invierno 1979-1980); pág. 245 y ss.

215 Barella, Julia, "Poesía en la década de los 70: En torno a los "Novísimos"" en *Insula*, nº 410 (enero de 1981); pág. 4.

216 Véase también el colofón al nº 5/6 (primavera-verano de 1973), donde puede leerse:

Este número doble, 5/6, de Trece de Nieve estaba en impreta mientras llegaban las dolorosas noticias de la muerte de Salvador Allende y de Pablo Neruda. A ellos, su vida y obra ejemplares, va dedicado este número.

217 Vid. Zambrano, María. "José Lezama Lima en La Habana" en *Índice*, junio de 1968. Campos, Jorge. "Paradiso de José Lezama Lima" en *Insula*, nº 260-261 (julio-agosto de 1968). Valente, José Angel. "Carta abierta a José Lezama Lima" en *Insula*, nº 259 (junio de 1968). Fernández Braso, Miguel. "¿Viene Lezama a España" en *Pueblo*, 5-XI-1969.

218 Vid. Zambrano, María. "Cuba y la poesía de José Lezama Lima" en *Insula*, n° 260-261 (julio-agosto de 1968).

219 Lezama Lima, Eloisa. "Introducción" a Lezama Lima. *Paradiso*. Cátedra. Madrid, 1980; pág. 31.

220 *Ibidem*; pág. 32-33. Vid. Zambrano, M. "Cuba y...".

221 *Ibidem*; pág. 32.

LA ILUSTRACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA E IBEROAMERICANA

LA ILUSTRACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA E IBEROAMERICANA

Introducción

Con el inicio del año 1974 comenzaba en Madrid la publicación de *La ilustración poética española e iberoamericana*, una revista íntegramente dedicada a la poesía y de la que se editarían doce números hasta su desaparición, en noviembre de 1976. Su director y responsable era el poeta Antonio Martínez Sarrión, con quien colaboraban los poetas Jesús Munárriz y José Esteban, como podía leerse en una curiosa fórmula en la contracubierta del primer número:

La ilustración poética española e iberoamericana la dirige desde Madrid (28), Azcona 58-6º A, Antonio Martínez Sarrión, a quien alivian en la faena, a ratos perdidos, José Esteban y Jesús Munárriz, autor este último del "collage" de la portada¹.

Jesús Munárriz aclaraba las causas que habían motivado la utilización de esta extraña fórmula, en lugar de presentarse el trío de poetas como consejo editor o director de la publicación:

Pepe Esteban y yo habíamos sido los responsables de la Editorial Ciencia Nueva, él como

representante jurídico y yo como director, y habíamos tenido serios enfrentamientos con el Ministerio de Información y Turismo, que nos la cerró. Aparte de que estábamos fichadísimos, de forma que nuestros nombres no podían figurar en ninguna solicitud de apertura de ninguna publicación. Por eso pusimos como responsable único en los papeles a Sarrión, que no había tenido problemas políticos, y que además era, como sabes, funcionario y nada menos que del Ministerio de Gobernación. Una vez obtenido el permiso a su nombre pusimos esa coletilla que pretendía sugerir lo que en realidad era la revista: un asunto entre los tres².

Los tres responsables provenían, en cierto modo, de diferentes campos. Antonio Martínez Sarrión era ya para 1974 uno de los poetas jóvenes relativamente consagrados por la antología *Nueve novísimos*, que José M^a. Castellet había publicado cuatro años atrás, y le respaldaban dos libros de poemas (*Teatro de operaciones* y *Pautas para conjurados*) y una *plquette* aparecida en *Papeles de Son Armadans* (*Ocho elegías con pie en versos antiguos*). Por el contrario, ni José Esteban ni Jesús Munárriz habían publicado aún ningún libro de poemas, pero compartían una experiencia editorial, como responsables de Ciencia Nueva, de la que carecía Martínez Sarrión. De esta manera, el prestigio literario de uno y la experiencia editorial de los otros se unieron en la realización de un proyecto poético de cierta envergadura: *La ilustración poética española e iberoamericana*. Por consiguiente, no podría decirse que la revista fuera el resultado de un proyecto juvenil, en sentido estricto, puesto que, por un lado, los autores de tal idea rondaban los treinta y cinco años, aproximadamente, cuarenta y cuatro en el caso

de José Elías, y, por otro, tenían una experiencia previa tanto como editores y como poetas.

A partir de la segunda entrega (nº 2-3, febrero-marzo de 1974), se cambiaron las palabras de contracubierta de la revista, aunque no su contenido fundamental, que, hasta el final de su publicación, se mantuvieron de la siguiente forma:

La ilustración poética española e iberoamericana la dirige desde Madrid (28), Azcona 58, 6º A, Antonio Martínez Sarrión, con quien concuerdan José Esteban y Jesús Munárriz.

A continuación de estas palabras se daba el nombre del autor de la portada de la revista. La nueva fórmula era un homenaje de los tres editores de *La ilustración...* a otra revista poética, *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*, que en Madrid durante 1968 dirigiera el poeta de la segunda hornada del *Postismo* Gabino Alejandro Carriedo; un texto similar decía en aquella publicación:

El editor responsable de estos pliegos de canto y cautela es Gabino Alejandro Carriedo, con quien concuerdan los poetas Santiago Amón, Rafael Ballesteros, José Esteban, Angel Pariente y Carlos de la Rica³.

Si José Esteban había colaborado con Gabino Alejandro Carriedo en la elaboración de *Breve relación casi periódica...*, a Antonio Martínez Sarrión le unía una larga amistad con el poeta postitista⁴, iniciada más de diez años antes de que apareciera *La ilustración...* . Así

que, en cierto modo, la fórmula utilizada en la contracubierta de la revista en 1974 se convertía indirectamente en un homenaje a la labor silenciosa que Carriedo había desarrollado durante toda la posguerra.

En cuanto al formato de la revista, se mantuvo idéntico a lo largo de sus casi tres años de existencia: 24 cm. x 17 cm. El número de páginas también se mantuvo constante, contando los números simples con un total de dieciséis páginas y los números dobles (nº 2-3, 5-6, 10-11) con un total de treinta y dos. Su precio fue de veinticinco pesetas, para los números simples, hasta la novena entrega, y de cuarenta pesetas para los números 9 y 12. Los números dobles, por su parte, costaron cincuenta (nº 2-3 y 5-6) y setenta y cinco pesetas (nº 10-11). La edición constaba de un total de quinientos ejemplares numerados que se repartían en diversas librerías de Madrid, Barcelona, Valencia y Valladolid. La periodicidad de salida de la revista, por otra parte, resultó ser muy irregular; así, mientras los seis primeros números aparecieron durante el año 1974, en 1975 sólo aparecieron los números 7 y 8, y el último año, los restantes (nº 9, 10-11 y 12).

Las portadas de cada número fueron encargadas a diferentes artistas, la mayoría verdaderamente relevantes, con la idea de que la cuidada tipografía tuviera a su vez una cuidada presentación en cubierta. En la portada del primer número Jesús Munárriz realizó un

collage; la del segundo (nº 2-3), es un dibujo de el pintor y escultor vasco Eduardo Chillida; en la portada del nº 4 aparece un dibujo de Antonio Saura; en la del nº 5-6 el dibujo es de Máximo Robisco; el nº 7 reproduce un collage de Carlos M. Pereda; el dibujo de la portada del nº 8 es del pintor extremeño Pablo Palazuelo; el del nº 9 es de Margarita Suárez-Carreño; el nº 10-11 reproduce un retrato abstracto de Antonio Martínez Sarrión a cargo de Julio Zachrisson; y el último número, aparecido en noviembre de 1976, reproduce en portada un retrato del general Franco a cargo de Ricardo Zamorano, al coincidir la muerte de la revista con el primer aniversario de la desaparición del anterior gobernante.

Por otra parte, todos los poemas publicados en *La ilustración...* son "rigurosamente inéditos", como puede leerse en la contracubierta a partir del nº 2-3, con la excepción, señalada por los editores, del poema "Fórmulas", de Juan Larrea, aparecido en 1919 en la revista ultraísta *Cervantes*. Este hecho hace de *La ilustración...* una revista poética sincrónica, en la que los autores publican sus últimas composiciones, lo cual sirve para determinar con gran exactitud el movimiento de la poesía española en un determinado momento histórico, en este caso, entre enero de 1974 y noviembre de 1976. En este sentido, *La ilustración...* no llevará a cabo números monográficos retrospectivos, en los que se pase revista a una cierta tendencia, generación o escuela, sino que

mostrará la obra más actual de los poetas vivos. Sólo algunas traducciones, por otro lado, inéditas y el caso único del poema de Juan Larrea citado serán la excepción a esta norma. A esto habría que añadir el carácter completamente abierto, en principio, que tuvo la revista, donde publicaron desde José Bergamín, Blas de Otero, Gabriel Celaya o Carlos Barral hasta los más jóvenes Pere Gimferrer, Leopoldo M^a. Panero o José María Álvarez, entre otros; este carácter abierto de la publicación lo subrayará Antonio Martínez Sarrión años más tarde:

Esta fue una revista en que publicaron todos (los novísimos), porque eran amigos, pero también publican desde Bergamín hasta Mario Hernández. (...) Era un poco vehículo literario de todos en la mitad de los setenta⁵.

Al señalar que *La ilustración...* es una revista exclusivamente poética quiero subrayar el hecho de que, con la excepción de alguna nota preliminar a alguna traducción, en la publicación no aparece ni un solo texto de carácter teorizador ni tampoco una sola crítica sobre las novedades poéticas aparecidas en el panorama español. Así, *La ilustración...* se muestra como un escaparate abierto, su única justificación son los poemas publicados en sus páginas y su único análisis del panorama poético español del momento es la selección de autores y poemas que el triunvirato redactor lleva a cabo. A partir de estos datos habrá de extraerse la perspectiva en la que se sitúa la visión que da *La ilustración...* de la poesía

española en esos casi tres años decisivos de la evolución poética en nuestro país.

Antonio Martínez Sarrión, por otra parte, ha reflexionado sobre el sentido irónico que quisieron dar los editores al título de la revista, de resonancias tan claramente decimonónicas:

Cuando elegimos el título queríamos darle un giro muy irónico y casi sarcástico: ponerle *La ilustración poética española e iberoamericana* era hacer un poco como los surrealistas, que eran nuestro modelo, que le pusieron a su revista el nombre de *Littérature*, que era lo que más odiaban en el mundo. El nuestro era un título muy rimbombante que funcionaba como un collage-crítica de todo ese mundo burgués, inflado, retórico y cursi del siglo XIX⁶.

El espíritu de los surrealistas históricos y su voluntad de "epatar" al burgués se mantenían de esta manera en la nueva revista en una crítica al sentido "ilustrador" de sus modelos decimonónicos, al mismo tiempo que en la crítica al sistema burgués asentado fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XIX, precisamente cuando proliferan estas publicaciones "ilustradas"⁷. En este sentido, ninguna de las cinco acepciones que recoge María Moliner en su *Diccionario del uso del español* bajo la entrada *ilustración* puede ser aplicado a la revista que comento, es más, todas estas acepciones que pudieran derivarse del título, parecen negadas por el contenido, y de ahí precisamente la lectura irónica del nombre de la publicación: por una parte, la revista no tiene ninguna voluntad instructiva, adoctrinadora o educadora, una de

las razones, precisamente, por las que va desprovista de todo texto teórico o crítico, sino que su función resulta más bien "mostradora"; por otra parte, tampoco se trata de una revista ilustrada con dibujos o fotografías, puesto que éstos sólo aparecen en la cubierta; por último, nada tiene que ver la publicación con el movimiento ilustrado del siglo XVIII, con su recuperación de un clasicismo greco-latino, sino más bien al contrario, su sentido es en cierto modo rupturista⁸, como en los surrealistas, con la cultura asentada. Este sentido decimonónico del título de la nueva revista lo subrayará también otra publicación poética joven, *Trece de Nieve*, al comentar la salida del segundo número de *La ilustración...*:

La ilustración poética española e iberoamericana, de magnífico y decimonónico bautismo, que en Madrid, de la mano de Antonio Martínez Sarrión, José Esteban y Jesús Munárriz, acaba de hacer su segunda salida⁹.

Una última cuestión preliminar quedaría aún por plantearse: ¿por qué se creó *La ilustración...*? ¿cuál fue el motivo inicial, aparte de la amistad, que llevó a Antonio Martínez Sarrión, Jesús Munárriz y José Esteban a crear una revista de poesía? A continuación aventuraré una hipótesis que iré desarrollando en el resto de este trabajo. En 1979, al redactar su poética para la antología *Joven poesía española*, Guillermo Carnero se quejaba de la falta de un vínculo de unión posterior a

Nueve novísimos para los poetas reunidos en aquella antología, que hubiera servido para sustentar y continuar la estética, propugnada en la recopilación de 1970:

La dispersión geográfica y la personal evolución de cada uno de nosotros han hecho que la primitiva coincidencia (que estaba fundamentalmente dictada por un programa negativo, es decir, por el propósito de sacar a la poesía del callejón sin salida del realismo de cortos alcances) se hay ido diluyendo. Ha faltado también el vehículo de comunicación y de contacto que hubiera podido ser una revista. El núcleo inicial contenido en la antología de Castellet (1970) ha sido ampliado con otros poetas. Se ha visto así lo que de verdadero y certero diagnóstico hubo en la decisión de José María, que algunos han querido reducir a truco¹⁰ publicitario.

Precisamente, pienso que el papel desempeñado por *La ilustración...* es, por una parte, el de servir de vehículo de unión de los poetas recogidos en *Nueve novísimos* (recuérdese que los nueve poetas antologados publican en la revista) tres años y medio después de aparecida la antología y, por otra parte, extender, si no la estética poética allí representada, sí al menos la evolución de aquélla, las manifestaciones más actuales en que habían venido a dar las propuestas novísimas unos años más tarde. En este sentido, creo que *La ilustración...* sirvió, en cierto modo, como órgano de expresión y de extensión de las propuestas poéticas lanzadas desde *Nueve novísimos* y como mantenedora, también en cierto modo, de los fundamentos rupturistas sustentados en aquella antología; así lo expone Jorge Alberto Marfil al comentar la revista:

La ilustra (como la llamamos los amigos) propugna unas posiciones rupturistas y modernas, en su mejor sentido, desde que se dio a conocer, hace más de dos años. (...) También como "aventura" puede entenderse, aunque de forma parcial, la salida al panorama poético de esta revista. Junto a nombres de prestigio: Larrea, J.A. González, Otero, García Calvo (...), *La ilustra* ha dado cabida a jóvenes que, más o menos conocidos, postulan una poética contra lo vacío de muchos de nuestros "padres" contemporáneos¹¹.

Quisiera subrayar el sentido de las últimas palabras citadas, puesto que si lo característico y fundamental de *Nueve novísimos* es la presentación de un grupo de poetas que se manifiestan como ruptura con la literatura realista anterior¹², este mismo espíritu parece prevalecer en *La ilustración...*, aunque evidentemente, tras el paso del tiempo, con una posición menos radical que cuatro años atrás. En *La ilustración...* no tendrá cabida toda la poesía joven, aunque sí una gran parte de ella, sino sólo aquellos poetas jóvenes que "postulan una poética contra lo vacío de muchos de nuestros "padres" contemporáneos".

Para finalizar, quisiera apuntar que, si bien existe una evolución evidente en la poesía recogida en las páginas de *La ilustración...*, que iré detallando en cada momento, no creo que pueda señalarse, en cambio, una evolución formal y estructural relevante dentro de la revista que pudiera permitir diferenciar distintas etapas en su desarrollo. Sí pueden, no obstante, diferenciarse distintas áreas de preocupación y atención poética, que

permiten clasificar las diferentes colaboraciones aparecidas en la publicación. Repartiré, a fin de facilitar su estudio, las diferentes colaboraciones dentro de esas áreas distinguidas, y así las clasificaré con respecto al siguiente esquema: traducciones de poesía extranjera; poesía española, estableciendo diferencias generacionales y, en su caso, idiomáticas; y, por último, poesía latinoamericana.

Traducciones de poesía extranjera

Aunque *La ilustración poética* llevaba como "apellidos" los de española e iberoamericana, su preocupación por la poesía escrita en otras lenguas distintas que la española es tan notable que se llega a incluir al menos una traducción de un poema extranjero en cada número de la revista. Un repaso por las traducciones incluidas en *La ilustración...* permitirá, en cierta manera, establecer cuáles son las tendencias poéticas, los gustos que atraen al grupo editor de la revista y, en consecuencia, con qué líneas estéticas se siente más identificada la poesía de la generación del 68 representada en la publicación. Por otra parte, los traductores y las versiones que presenta *La ilustración...* resultan, en general, excepcionales, y, así, por ejemplo, puede verse a José Angel Valente

traduciendo a Keats, a Luis Cernuda traduciendo a Hölderlin, a Juan Benet traduciendo a Matthew Arnold y a Keats, etc. Ya Jorge Alberto Marfil, al comentar las traducciones aparecidas en la revista de Martínez Sarrión, ponía el acento en lo singular de las diferentes versiones que, por otro lado, no se presentan con el texto en su lengua original:

Otro dato que es necesario mencionar es el de las traducciones. Frente a la literalidad de algunos, *La ilustración* ha publicado hermosas versiones que, lejos de la mercantilización que sufre esa terrible tarea, ha mostrado la que probablemente sea "mejor lectura" de algunos autores extranjeros¹³.

De dos idiomas, principalmente, se realizan las traducciones que se incluyen en *La ilustración...*: del alemán y del inglés. De todas formas, tampoco faltan en las páginas de la revista traducciones del francés, del portugués y del italiano. Precisamente, el primer número de *La ilustración...* se iniciaba con la recuperación de las traducciones de seis poemas de Hölderlin realizadas por Hans Gebser y Luis Cernuda y publicadas en 1936 en la revista *Cruz y raya*, que dirigiera José Bergamín¹⁴. Los seis poemas recogidos son muestras de los diferentes momentos de producción del poeta prerromántico alemán, desde "Aplausos de los hombres" hasta "El invierno", escrito este último en el período de supuesta locura en el que entraría Hölderlin a partir de 1806. Los dos primeros poemas traducidos, "Aplausos de los hombres" y "A las parcas", dan ya una visión plenamente romántica de

la actividad del poeta en contacto con la divinidad; el poema, en estos casos, no es sino algo sagrado que se roba a los dioses, en una concepción que adelanta ya el Romanticismo posterior:

El alma que no obtuvo en vida derecho
divino, tampoco abajo descansa en el Orco;
pero si un día alcanzó lo sagrado, aquello
que es caro a mi corazón, el poema,
bien venido entonces, oh silencio del reino de
las sombras (nº 1, pág. 2).

El poema se convierte así en una forma de salvación del poeta, una forma de contacto con la divinidad tras la cual no importa la muerte. Los otros cuatro poemas de Hölderlin traducidos, "Mitad de la vida", "Lo más inmediato", "Tierra nativa" y "El invierno", adelantan también otra de las concepciones fundamentales del Romanticismo: la contemplación del paisaje, de la naturaleza, su culto y su trascendencia a un plano de significación superior. Este culto a la naturaleza, en la que el poeta experimenta un encuentro casi místico¹⁵, tendrá su continuación en muchos poetas románticos, entre otros, William Wordsworth¹⁶, Samuel T. Coleridge o Novalis¹⁷. Precisamente, el culto a la noche, que resultará característico de los *Himnos a la noche*, de Novalis, aparece ya expreso en "Lo más inmediato":

abiertas las ventanas del cielo
y libre el genio de la noche,
el celeste asaltante que ha engañado
en tantas lenguas prosaicas nuestra tierra
y removi6 los restos
hasta ahora.

Mas llegará aquello que yo quiero (pág. 4).

Pero, ¿qué sentido tiene la traducción de Hölderlin para los poetas de la generación del 68? ¿qué ven en su obra?¹⁸ He señalado, en primer lugar, dos caracteres románticos que adelantan los poemas de Hölderlin reproducidos en *La ilustración...*: el contacto del poeta con la divinidad; la contemplación y trascendentalización del paisaje. Estos dos rasgos parecen influir de modo esencial en algunos poetas de la generación del 68 más ligados a una estética romántica, como es el caso de la poesía de Antonio Colinas, en la que es importante la presencia de elementos nocturnales, derivados de la obra de Novalis, no sólo a partir de *Sepulcro en Tarquinia*¹⁹, sino desde su primer libro *Preludios a una noche total*²⁰. Pero creo que la influencia de Hölderlin en los poetas de los setenta va más allá del influjo directo o de los homenajes expresos a su obra. Hölderlin es el recuperador y el recreador de una antigüedad griega clásica²¹, pero en un sentido distinto al que lo habían hecho los autores del neoclasicismo europeo, que adelanta la visión de este mundo clásico que tendrán los escritores del Romanticismo. En este sentido, su novela *Hiperión o el eremita en Grecia*, precisamente traducida por Jesús Munárriz y con la que comienza y da nombre a la editorial que dirige desde 1976, encuentra en el mundo helenístico un marco de referencias clásicas para la expresión personal, búsqueda de referencias externas para evitar la

confesionalidad personal que los poetas del 70 manifestarán como culturalismo²², y, en su rama de filiación clásica, como neo-neo-clasicismo²³, aunque, como he apuntado, no en el sentido dieciochesco.

Pero en otro sentido la poesía de Hölderlin resultará emblemática para la, por entonces, joven generación poética. Se ha visto en la poesía de la locura de Hölderlin, aquella escrita desde 1806 hasta 1843, año en que muere el autor alemán, un tipo de poesía visionaria, de modo semejante a una parte importante de la obra de William Blake, en la que el dominio de la imaginación, considerada como un enlace con la divinidad, no sólo adelanta los rasgos de un Romanticismo que se comenzará a desarrollar poco tiempo después, sino los rasgos de una poesía que, con puente en la obra de Edgar Allan Poe, llegará a los inicios de la *modernidad poética*²⁴ en la obra de Baudelaire, de Mallarmé, de Rimbaud o de Verlaine²⁵, que derivará en el surrealismo. No resulta de esta manera extraño que un poeta tan interesado por las manifestaciones surrealistas como Antonio Martínez Sarrión destacara en 1971 la importancia del Romanticismo alemán y, en especial, la figura de Hölderlin, como inicio de un camino que había de concluir en el surrealismo francés:

El movimiento surrealista no surge de la nada. Está detrás la gran poesía del romanticismo alemán, ciertos visionarios franceses. De esto nuestra tradición está muy alejada. Aquí no se explican un Hölderlin, un Nerval, por ejemplo²⁶.

Y en junio de 1974, seis meses después de aparecido el primer número de *La ilustración...*, Martínez Sarrión declaraba, en su poética para *Poetas españoles poscontemporáneos*, su interés por "los poemas de la época de la supuesta locura de Hölderlin"²⁷.

Pero Hölderlin es objeto de atención y de homenaje de otra manera distinta en *La ilustración...*: a través del poema "Oda a Hölderlin" de Herman Hesse, que Jesús Munárriz traduce en el n° 10-11. Hesse, modelo literario reconocido por los movimientos contraculturales de los años 60-70²⁸, mostraba así el sustrato del Romanticismo alemán del que partía una buena parte de su obra. Al mismo tiempo, su poema daba una interpretación válida para la joven generación del sentido que el mundo clásico griego cobraba para la obra de Hölderlin:

Hoy nadie te conoce, amigo; el tiempo
nuevo
se alejó del tranquilo encanto de tu Grecia;
sin oración ni dioses,
va prosaicamente el pueblo por el polvo.

(...)

Y cuando nos arroba tu canto, arde más
fuerte,
más dolorosamente, hacia el feliz país del
tiempo ido,
hacia los templos griegos,
nuestra eterna nostalgia (pág. 30).

Grecia no es un mundo real, sino el mundo de "nuestra eterna nostalgia", de la perfección perdida y no recuperable; de ahí el sentimiento de desaliento

romántico y no el de la tranquilidad neoclásica. Partiendo del Romanticismo, la generación del 68 intenta remitir, a través de un sistema de referencias, al mundo clásico, a la búsqueda de una perfección y estabilidad, contrarias al sentido de la época, que se saben irre recuperables²⁹. Es importante subrayar que la vuelta hacia el clasicismo que se empieza a observar en torno a la mitad de la década de los setenta en los poetas más jóvenes se lleva a cabo a través de la lectura del mundo clásico greco-latino que hicieron los poetas románticos y, pre-románticos³⁰.

Si *La ilustración...* se iniciaba con las traducciones de Hölderlin, la revista finalizaba con la traducción realizada por José Angel Valente de dos textos de otro importante poeta romántico, en este caso inglés: "Oda a la melancolía" y "Oda a una urna griega", de John Keats. Keats será, junto a Hölderlin, el poeta más traducido en *La ilustración...*, pues, aparte de las dos odas citadas, se traducen "El último soneto de Keats" (nº 8), en versión de Juan Benet, y "Soneto XVII" (nº 9), en versión de Manuel Arroyo. La importancia de Keats para el grupo editor de *La ilustración...*, y extensivamente para la joven generación, parece comparable a la que tiene la obra de Hölderlin. Al igual que Hölderlin, Keats siente una atracción especial por el mundo greco-latino, admiración que, impregnada de nostalgia, se diferencia, del mismo modo que la del poeta alemán, de la admiración

neoclásica. Rastros de esta admiración por lo greco-latino³¹ quedan en el "Soneto XVII", traducido en *La ilustración...*:

Sin embargo a veces siento la nostalgia
de los cielos de Italia; añoranza
por sentarme en Los Alpes, como en un trono,
y medio olvidar lo que mundo y mundano
significan (nº 9, pág. 14).

Y también resulta evidente esta admiración por el clasicismo greco-latino en las dos odas traducidas por Valente. Pero creo que la atracción que los poetas de la generación del 68 sienten por la obra de Keats atañe a un nivel más profundo. Uno de los temas principales no sólo en Keats, sino en todo el Romanticismo, es el canto a la fugacidad de la belleza, fugacidad que, como dice el poeta en "Oda a la melancolía", habita en el mismo lugar que el dolor, siendo belleza y desdicha caras de una misma moneda:

Ella habita con la Belleza, Belleza que ha
de morir,
con la Alegría, que lleva siempre a los labios
su mano
diciendo adiós, con el Placer hiriente
que se torna veneno mientras en él la boca-
abeja liba:
sí, en el templo mismo de la Dicha
la velada Melancolía tiene su santuario
soberano (nº 12, pág. 14).

La fugacidad del tiempo y de la belleza, la presencia de la muerte bajo la apariencia de vida es un tema que subyace en los jóvenes poetas de los 70 y que les lleva, en un primer momento, hacia una expresión con referentes

en el Barroco³² y, paralela y posteriormente, hacia la atracción por el Romanticismo y la literatura del *fin de siècle*³³. Keats, en su "Oda a una urna griega", recoge de una manera moderna algo que los jóvenes poetas habían buscado en la poesía barroca y que, en cierto modo, fundamentará el sentido culturalista de su obra, tal como lo expresa C.M. Bowra para el romántico inglés:

La paradoja del arte consiste en que da permanencia a los momentos flotantes fijándolos en forma inalterable. (...) La obra de arte tiene su propia vida, que es más vívida que la real a que se refiere Keats en la tercera estancia. La paradoja de la Urna, como de toda verdadera obra de arte, es que trasciende el tiempo, al hacer que un solo momento perdure hasta volverse eterno³⁴.

Precisamente esa paradoja es la que sustenta el culturalismo en la generación del 68 y una parte importante de la poesía escrita por esta generación. Pero la "Oda a una urna griega" coincide con la poesía de la generación del 68 en otros aspectos interesantes. Keats consigue objetivar sus sentimientos en el poema a través de un referente cultural bien concreto, a través de un *correlato objetivo*, nacido de una conjunción de dos grabados de urnas griegas realizados por Piranesi³⁵. Carlos Bousoño define a través de dicha objetivación el carácter culturalista de la poesía de la nueva generación:

El poeta se inspira, de modo explícito o connotativamente, en el arte (...), y no directamente en la vida, pero no por desprecio de ésta, como ocurría entre los estetas del siglo XIX,

sino por considerar (...) incognoscible la realidad e inexpressable su experiencia por el sujeto dentro de unos esquemas sociales de carácter represivo cuya función primordial es controlar, manejar y ocultar la realidad. (...) El poeta busca intuitivamente personajes cuyo pensamiento y sentimentalidad ostenten amplias similitudes con los suyos propios, para que le sirvan de "correlatos objetivos" a través de los cuales pueda expresarse con la debida distanciación³⁶.

Y el crítico español viene a coincidir en su definición del culturalismo en la generación del 68, con la definición que T.S. Eliot diera del correlato objetivo en su ensayo a propósito de *Hamlet* en 1919:

The only way of expressing emotion in the form of the art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked³⁷.

De esta manera, pues, los poetas de la joven generación hallaban en "Oda a una urna griega" una muestra de una de las fórmulas más utilizadas en su culturalismo, el uso de un correlato objetivo, de un referente cultural, a través del cual expresar los sentimientos propios.

Pero aún "Oda a una urna griega" coincidía con el pensamiento estético de la generación del 68 representada en *La ilustración...* en otro aspecto. Los versos finales de la oda no sólo expresan la permanencia del arte más allá de la presencia de su creador, sino también que el arte es una forma insustituible de conocimiento de la verdad, tal como opinaban otros escritores románticos ingleses³⁸:

Cuando a esta generación consuma el tiempo
tú quedarás entre otros dolores
distintos de los nuestros, tú, amiga del
hombre, al que repites:
La belleza es verdad y la verdad belleza. Tal
es cuanto
sobre la tierra conocéis, cuanto necesitáis
conocer (pág. 16).

Así lo interpreta C.M. Bowra siguiendo a H.W Garrod en su
estudio sobre el poema:

El significado del mensaje está fuera de toda
duda. Mr. Garrod lo interpreta rectamente diciendo:
"No hay nada real sino lo bello, ni nada bello sino
lo real". Keats usa la palabra "verdad", como hacen
otros, para significar "realidad". Añade luego, a
través de la Urna, que éste es el único conocimiento
que poseemos y que no necesitamos otro. Es la Urna
la que habla y lo hace en nombre de una clase única
de experiencia, cuya esencia central especifica.
(...) La verdad es otro nombre de la realidad última
y es descubierta no por razonamientos, sino por
medio de la imaginación. La imaginación tiene una
perspicacia especial para penetrar en la verdadera
naturaleza de las cosas, y Keats acepta sus
descubrimientos porque están de acuerdo con sus
sentidos, resuelven las discordancias de éstos y se
imponen al poeta con intensidad³⁹.

Por lo tanto, la generación del 68 encuentra una serie de
coincidencias estéticas con Keats, incluso mayores que
las que hallaba en la obra de Hölderlin: atracción
nostálgica por la antigüedad clásica como mundo de
referencias en que objetivar los sentimientos personales;
conciencia de la paradoja de la obra de arte que
trasciende el tiempo haciendo que un solo momento perdure
como eterno; utilización de un correlato objetivo
concreto como expresión del yo; concepción de la obra de

arte como un modo insustituible de conocimiento de la realidad.

Más allá del movimiento romántico, Matthew Arnold, de quien Juan Benet traduce "Playa de Dover" (nº 12), se integra plenamente en la poesía victoriana inglesa, que en muchos casos revive y degrada los ecos del Romanticismo. El poema de Arnold traducido ilustra, por una parte, el sentimiento de melancólica huida hacia el pasado frente al presente hostil:

En un
llano a oscuras nos hallamos,
entre confusos ecos de luchas y vuelos,
donde ignorantes huestes combaten en la noche
(pág. 2).

Por otro lado, es expresión de una meditación auténtica y de un pesimismo desconsolado:

También el mar de la fe
tuvo su pleamar y rodeó la costa
con brillante orla de caireles.
Sólo su melancolía escucho ahora (pág. 1).

Si Hölderlin era considerado por Martínez Sarrión como el precursor de una corriente literaria que culminaba en el surrealismo, Charles Baudelaire es, sin lugar a dudas, el iniciador de la poesía moderna, tal como afirma Marcel Raymond:

Hoy por hoy se coincide en considerar *Las flores del mal* como una de las fuentes vivas del movimiento poético contemporáneo. Una primera avanzada, la de los artistas, nos lleva a Baudelaire, a Mallarmé y luego a Valéry; otra, la de

los videntes, de Baudelaire a Rimbaud, y a los últimos buscadores de aventuras⁴⁰.

No es extraño, pues, que, en esta recuperación de una línea poética moderna, Baudelaire sea traducido en *La ilustración...*, como cabeza e iniciador, en su enlace y admiración por Edgar Allan Poe, de tal movimiento poético. Es Martínez Sarrión quien precisamente traduce tres poemas de *Las flores del mal*: "El amor engañoso", "Brumas y lluvias" y "Recogimiento". Los poemas, dos sonetos y un texto en cuartetos, llevaban la siguiente nota a pie de página del traductor:

Vayan estas versiones castellanas de Baudelaire como mínimo homenaje de desagravio a la memoria del gran maestro francés, cuya obra en nuestro idioma nunca tuvo demasiada suerte. Frente a una reciente traducción (?) de sus proclamadas "Poesías completas" -no es así-, creemos que, sin llegar ni mucho menos a ejercicios traslaticios tan ejemplares como los de otro maestro nuestro, Octavio Paz, al menos se respetan aquí el genio de su lengua y el de la nuestra (nº 5-6, pág. 32).

Martínez Sarrión, que se refería en su nota a la edición de la *Obra completa en poesía* publicadas en 1974 por Ediciones 29⁴¹, adelantaba así su traducción de *Las flores del mal* que publicaría en 1977⁴². Si en la "Oda a una urna griega", de Keats, se destacaba la unión de belleza y verdad, como una forma de conocimiento absoluto, en "La belleza engañosa" se admira el carácter de la belleza, en una exaltación en cierto modo esteticista, aunque ésta esté desvinculada de la verdad:

Pero ¿no basta que seas la más sutil
apariencia,
alegrando al corazón que huye de la verdad?
¿Qué más da tontería en ti o qué más da
indiferencia?
Te saludo adorno o máscara. Sólo adoro tu
belleza (nº 5-6, pág. 30).

Pero, Baudelaire aunaba en su obra poética otros dos rasgos por los que habría de atraer a los jóvenes poetas. En primer lugar, su obra manifiesta una defensa del arte como realidad independiente, lo que le hace integrarse en una corriente poética moderna; así lo señalaba Théophile Gautier en su biografía del autor de *Las flores del mal*:

Tales ideas muestran fácilmente en Baudelaire a un defensor del arte independizado. No admite para la poesía otro fin que ella misma, ni otro objetivo que el de ir despertando la belleza absoluta en el alma del lector. Consideraba necesario, en nuestro tiempo sin ingenuidad, unir a este sentimiento cierta dosis de efectismo, de sorpresa⁴³.

Por otra parte, su atracción por los temas repulsivos, sucios o enfermizos, su atracción por una poesía del mal, hacía de él un poeta marginal, y precisamente esa marginalidad atrae también a los poetas de la generación del 68, tal como lo explica Luis Antonio de Villena:

Es, veíamos, en el siglo XIX (...) cuando el artista-forzado por una sociedad -que le margina más que nunca- toma conciencia de su propia marginalidad. Y la acepta. Y hace de ella una enseña. Un combate. Rimbaud es un caso muy característico de esta toma de conciencia. Y hoy los malditos -Baudelaire, Verlaine, Lautréamont, Mallarmé- a través del surrealismo y de nuestra propia actualidad son reivindicados. Recuperados, nos identificamos con ellos⁴⁴.

Como se ha visto, es a la poesía romántica inglesa y alemana y a la poesía de las postrimerías del Romanticismo a las que más atención presta en sus traducciones *La ilustración*.... Otro núcleo de atención importante en las traducciones es el que agrupa a poetas nacidos en los últimos quince años del siglo XIX y que desarrollan su obra más característica en el período de entre guerras. Entre ellos, dos poetas, Fernando Pessoa y Saint-John Perse, integran lo principal de su obra dentro de las primeras renovaciones vanguardistas de la segunda década, mientras que, por otra parte, la poesía de Eugenio Montale cae, más bien, dentro de lo que podría señalarse como segundo movimiento de vanguardia, que se aproxima al surrealismo. De Saint-John Perse, Premio Nobel en 1960, José Antonio Gabriel y Galán adelantaba en el n° 9 de *La ilustración*... la traducción del fragmento tercero de *Anábasis*, poema cuya versión completa publicaría en 1983⁴⁵. La influencia de este extenso poema de Saint-John Perse resultó enorme en todas las literaturas europeas en el momento de su aparición, mediados los años veinte, tal como lo destaca T.S. Eliot en su prefacio a la traducción inglesa del texto⁴⁶. Del mismo modo, su influencia será fundamental en el desarrollo de la poesía de la generación del 68 hasta la segunda mitad de los años setenta. La composición del poema como un relato épico, como una narración a partir de imágenes que se superponen en estructuras paralelas en

una visión compleja de la realidad a través de la memoria⁴⁷, deja ya sus rastros en los primeros poemas en castellano escritos por Pere Gimferrer a comienzos de los años sesenta⁴⁸. Pero el eco de la poesía épica de Saint-John Perse puede verse también en el poema "No se aloja en los mesones sino bajo el cielo estrellado", perteneciente a *Sepulcro en Tarquinia*, de Antonio Colinas, publicado en el n.º 8:

Caballeros de Dios se amedrentaban
al ver las torres y elevarse el mar
sobre la línea de los horizontes,
unos enloquecían mientras otros
con horror y con dudas presentían
la luz o la negrura del sepulcro (pág. 14).

El poema se integra en una serie, dentro de *Sepulcro en Tarquinia*, que, a semejanza de "Castra Petavonium", mantiene un cierto tono épico y legendario. En los poemas de José Antonio Gabriel y Galán que se incluyen en *La ilustración...*, la influencia de Perse se manifiesta en la utilización de estructuras sintácticas paralelas que superponen diversas imágenes en una visión compleja, como puede verse en "La restauración":

¿De dónde salen estos sueños
sin médula? ¿Qué incipiente
sustancia se pasea impunemente por mi vida
en una alegoría de marioneta?

¿Qué callejones sin tambores,
qué desagües nocturnos o misterio,
qué rutas de una mesta carcelaria
me obligan a seguir sin transición? (n.º 2-3,
pág. 27).

Pero la influencia de la obra de Saint-John Perse en la joven poesía se manifiesta también en aspectos más externos, como el hecho de que uno de los poemarios de Colinas y otro de Gabriel y Galán tomen sus títulos de líneas de *Anábasis: Truenos y flautas en un templo* (1971) toma su título, transformando ligeramente las palabras de Perse, de "Tronerre et flûtes dans les chambres"; *Un país como éste no es el mío* (1978), de Gabriel y Galán, traduce las palabras de Perse "Un pays-ci n'est point le mien".

Por su parte, José Antonio Llardent adelanta apenas unos fragmentos de poemas del heterónimo de Fernando Pessoa, Alvaro de Campos, que no incluirá posteriormente en su traducción de la poesía del autor lusitano⁴⁹:

Desplegando al ficticio conjunto de los
cielos estrellados
el esplendor de la falta de sentido de la
vida....,

¡toca! mi marcha fúnebre en una romería!
Quiero cesar sin consecuencias.
Quiero ir a la muerte como si fuera a una
fiesta en el crepúsculo (nº 10-11, pág. 31).

Sin duda, aparte su espléndida calidad imaginativa, lo que más atrae de la poesía de Pessoa a los autores de la generación del 68 es su capacidad para crear sus heterónimos, su capacidad para expresarse a través de un personaje de ficción y lograr así un distanciamiento, para expresar un drama *em gente*⁵⁰. En este sentido, Pessoa lograba manifestarse a través de sus heterónimos

del mismo modo que los poetas del 68 lo hacían a través de personajes históricos o culturales; es decir, la generación del 68 veía en los heterónimos de Pessoa un correlato objetivo para su expresión. Pero, el hecho de haber optado en *La ilustración...* por la traducción de poemas del heterónimo de Alvaro de Campos puede tener otro sentido. Alvaro de Campos, discípulo de Alberto Caeiro, es uno de los máximos representantes, entre los heterónimos de Pessoa, del *sensacionismo*⁵¹; a él se deben las siguientes palabras:

Nada existe, no existe la realidad; sólo la sensación. Las ideas son sensaciones, pero de cosas no situadas en el espacio ni, a veces, siquiera situadas en el tiempo. La lógica, lugar de las ideas, es otra especie de espacio⁵².

La realidad no puede expresarse a través de la lógica, del pensamiento, sólo puede hacerlo a través de las sensaciones, de los sentidos; no en vano Alberto Caeiro, maestro también del *sensacionismo* escribiría aquel famoso verso: "Eu nao tenho filosofia: tenho sentidos". Así, la poesía de Pessoa coincidía, en su rechazo de la lógica y el racionalismo por una aprehensión de la realidad a través de los sentidos, con la estética simbolista. Precisamente de dicha estética simbolista toman, como ha señalado Víctor García de la Concha, los poetas más jóvenes la utilización de la *memoria sensitiva*, es decir, de la memoria no-lógica, para la construcción del poema⁵³. La utilización poética de la memoria sensitiva

era precisamente la que permitía a Saint-John Perse la elaboración de sus poemas mediante la yuxtaposición de diversas imágenes en un visión compleja de la realidad, a través de modos no lógicos.

Los poemas que Antonio Colinas traduce de Eugenio Montale⁵⁴ (nº 10-11), a quien se le había concedido el Premio Nobel en 1975, reflejan una semejante elaboración del poema a partir de imágenes y sensaciones, como revelan los siguientes versos de "Dora Markus":

Ahora en tu Carintia
de florecidos mirtos y de estanques
vigilas inclinada sobre el borde
la carpa que pica tímida
o sigues sobre los tilos, entre erizados
pináculos, la inflamación
de la tarde, y en las aguas un llamear
de toldos de los muelles y pensiones (pág. 1).

En otros casos, las imágenes se superponen mediante nexos aparentemente lógicos, pero que finalmente no hacen sino burlar dicha lógica, como en "La anguila":

La anguila, la sirena
de mares fríos, que abandona el Báltico
para alcanzar nuestros mares,
nuestros estuarios, los ríos,
que profunda remonta bajo adversa riada,
de cauce en cauce y luego
de arroyo en arroyo, cada vez más estrechos
(pág. 4).

En los tres poetas nacidos en los últimos quince años del siglo XIX de los que se traduce algún poema en *La ilustración...*, puede hallarse un mismo rasgo común, que encuentra eco en gran parte de la poesía de la

generación del 68: la construcción del poema mediante la yuxtaposición de imágenes, mediante la superposición de sensaciones, que niegan el carácter lógico al texto. Se trata de un rasgo que, proveniente de la estética simbolista, halla pleno desarrollo en la poesía del período de entre guerras y que la estética de los años sesenta recuperará.

Un grupo de los poemas traducidos en *La ilustración...* pertenece a autores nacidos, aproximadamente, entre 1910 y 1930, que comienzan a publicar una vez que la literatura característica del período de entre guerras empieza a entrar en crisis en torno a 1935. Entre ellos destaca el novelista inglés Malcom Lowry⁵⁵, de quien Leopoldo M^a. Panero traduce "Por amor de quienes mueren" y "Los borrachos" (nº 7). En estos poemas, la desesperanza se une con un sentimiento de marginalidad en un decir casi expresionista, que parece adelantar el fin suicida del escritor en México; así, "Por amor de quienes mueren" concluye:

Si la muerte vuela, sólo por amor de
quienes vuelan,
¿qué podría no hacer la vida por el deseo de
morir de quienes agonizan? (pág. 15)

Y del mismo modo, invocando a la muerte se inicia "Los borrachos":

El guirigay de la Muerte en este bar
desolado,
donde la tranquilidad se sienta inclinada sobre
su oración

y la música rodea como una cáscara el sueño del amante (pág. 16).

Desolación, soledad, muerte, en definitiva marginación de un escritor marginal en un país, Méjico, en el que se encontraba voluntariamente exiliado. Lowry es un ejemplo más, como Baudelaire y como Hölderlin en su locura, del modelo del escritor marginado de la sociedad, que admiraban muchos autores de la generación del 68.

En el nº 4, Gabino-Alejandro Carriedo traducía el poema "Floja mañana del hambre", del brasileño Henry Correa de Araújo. En él, Carriedo encuentra una poesía de juego con la forma, próxima a la que, con raíz en el *Postismo*, él mismo había ido practicando en la posguerra; la recuperación del juego formal, frente a la poesía contenutista de los años cuarenta y cincuenta, es algo que caracteriza a la poesía española que se escribe en los años sesenta:

en la mate mañana del hambre
la furia mate
del hambre

piel pálida
de la mate mañana del
hambre (pág. 15).

Herederero de la obra de Bertolt Brecht y próximo estéticamente a la poesía de Hans Magnus Enzensberger y del Grupo 47, Günter Kunert, nacido en Berlín en 1929, publica en el nº 2-3 de *La ilustración...* nueve poemas traducidos por Jesús Munárriz. A caballo entre el narrativismo y el compromiso social, Kunert escribe una

poesía de denuncia de la verdad; el poeta ha de ser, según él, como Catulo en "Shakehands, Catulo", un ser incorruptible en una época corrupta:

Llamaba a cada cosa por su nombre
y le importaba poco el alboroto,
y era muy apreciado su arte por las damas.
de Roma a la lejana Lombardía (pág. 11).

En algún caso, la denuncia social es directa, como en "Primer esbozo: adaptación", aunque en otros casos se rodea de caracteres más imaginativos, como en "Noticia de las profundidades".

Este número doble 2-3 concluía con las traducciones, a cargo de Jenaro Talens, de dos sonetos de Shakespeare, el único poeta clásico que se traduce en *La ilustración...* y que, sólo en cierto modo⁵⁶, rompe la línea de la revista de incluir traducciones de poetas "modernos", en el sentido de participantes en la modernidad, desde el Romanticismo hasta la actualidad. De Shakespeare se traducen los sonetos nº II y nº LXXVI.

En fin, las traducciones que se llevan a cabo en *La ilustración...* destacan, en primer lugar, por la calidad de los traductores, que, en general, realizan su trabajo de un modo no profesional; eso permite contar con traducciones de Luis Cernuda, José Angel Valente, Juan Benet, Leopoldo M^a. Panero, Gabino-Alejandro Carriedo, Antonio Colinas, etc. Por otra parte, las traducciones muestran un cierto interés por un tipo de poesía que hunde sus raíces en las bases de la modernidad poética.

En este sentido, he subrayado el hecho de que, aparte las traducciones de autores más o menos contemporáneos, *La ilustración...* presta una atención especial a dos núcleos poéticos fundamentales: el Romanticismo alemán e inglés y el Pos-romanticismo francés, origen de la poesía de la modernidad; la poesía de autores que se manifiestan en el período de entre guerras, época del triunfo de la modernidad⁵⁷. En ellos encuentra aquellos caracteres que le resultan más próximos a su propia estética: utilización de correlatos objetivos; cierta veneración por el mundo clásico como marco de referencias culturales; escritura fundada en modos no lógicos de expresión a través de imágenes y sensaciones; atracción por la marginalidad; concepción de la poesía como un modo de conocimiento de la realidad; etc.

Poesía española: generaciones de anteguerra

Muy escasas son las colaboraciones de aquellos poetas pertenecientes a generaciones que se dieron a conocer de un modo pleno en los años anteriores a la guerra civil. Es a la generación del 27, generación superviviente⁵⁸, a la que se presta una atención exclusiva, si se excluye como generación de anteguerra a la de 1936 que, aunque inicia sus manifestaciones en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, sólo

consigue su pleno desarrollo después de la confrontación. Como *generación superviviente*, la del 27 es testigo imprescindible del pasado inmediato y ejemplo para la generación del 68, como explica el hecho de que los autores de esta última tengan como maestro incuestionable a Vicente Aleixandre. Sin embargo, el "maestro" de la *generación superviviente* no llegará a colaborar en *La ilustración...*, que inclina sus preferencias hacia autores más marginales y más marcadamente vanguardistas dentro de la generación del 27. De esta manera, sólo dos colaboraciones poéticas de autores del 27 se incluyen en *La ilustración...*: José Bergamín, que fuera director de la revista *Cruz y raya* en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, publica su "Soneto de trece versos"; de Juan Larrea, uno de los introductores del surrealismo en España, se recupera el poema "Fórmulas", que, publicado por primera vez en la revista ultraísta *Cervantes*, el poeta no recogería posteriormente.

José Bergamín, que había permanecido exiliado durante casi todo el gobierno del general Franco, regresa a España a mediados de los años setenta. El "Soneto de trece versos", una de sus primeras colaboraciones en una revista española a su vuelta del exilio, aparecido en el nº 8 (junio de 1975), es un poema acróstico, dedicado irónicamente a Franco, en el que puede leerse formada con las primeras letras de cada verso la frase "viva Franco rey". El poema se inspira directamente en el famoso

soneto de Quevedo "Miré los muros de la patria mía" y expresa semejante desencanto ante el país que encuentra Bergamín a su vuelta del exilio:

Viendo los muros de la patria mía
inútiles y ya desmoronados,
viéndolos por el suelo derribados
apenas sé si fueron algún día.

Fueron sí caducada valentía
rendida de la edad, ¡ay!, escapados
arroyos de su hielo desatados.
Noche que hurtó al temor su faz sombría.

Como báculo corvo o vieja espada
o como anciana habitación discreto
recuerdo de la muerte a la mirada,
entiendo que mi patria está acabada...
Y no puedo acabar este soneto.

..... (nº 8, pág. 1)

Bergamín, por otra parte, había participado en diversas manifestaciones vanguardistas en la preguerra y sus aforismos conceptuosos deben mucho a aquellos movimientos.

El poema de Juan Larrea, "Fórmulas", publicado en el nº 9 (enero de 1976) de *La ilustración*... había aparecido en septiembre de 1919 en la revista ultraísta *Cervantes*, y pertenece al primer estadio de poesía creacionista que el autor bilbaíno realiza bajo el influjo de Vicente Huidobro. Larrea no lo incluyó posteriormente, a fines de los años sesenta y en 1970, en las dos ediciones de *Versión Celeste* que preparó, por considerarlo "un inocente garabato instantáneo sin fermentar ni elaborar"⁵⁹; el poema era el siguiente:

Desde mi ventana veo
 a la luz teoremática del farol de enfrente
 pasar los problemas
 en sus fórmulas.
 Son las formas que pasan
 en sus jaulas de rectas y curvas
 con sus rótulos de frascos de farmacia
 en las frentes
 F4 H3 W
 R7 C14 J6
 Se sumergen
 doblando la esquina en la noche
 empujadas por un gran viento
 que las descoyunta,
 y en lo oscuro se combinan
 nuevas curvas y nuevas rectas.
 Pasan las semejanzas
 sus esquematismos lineales
 erguidos o tronzados,
 yo mismo acabo de pasar.
 Me he reconocido en los esencial
 y en mi gran rótulo farmacéutico
 J25 L5 C1919 (pág. 1)

La fórmula con que concluía el poema señalaba las
 iniciales del nombre del poeta (Juan Larrea Celayeta) y
 la fecha de escritura del poema (25 de mayo de 1919).

Es interesante subrayar la inclusión de este poema
 de Juan Larrea por la consideración marginal que tenía el
 poeta bilbaíno a comienzos de los años setenta. Es
 precisamente en torno a 1970 cuando la crítica y la
 poesía joven española empiezan a considerar la poesía de
 Larrea como una de las más interesantes del surrealismo
 español. En 1963, Vittorio Bodini, en su edición de *I*
poeti surrealisti spagnoli, había llamado la atención
 sobre Larrea como "padre desconocido del surrealismo en
 España"⁶⁰. Fue Bodini quien llevó a cabo en 1969 la
 primera edición, italiana, de *Versión Celeste*⁶¹, sobre la
 que, un año más tarde, se realizaría la primera edición

española⁶², casi cuarenta años después de que Larrea dejara de escribir poesía. El carácter marginal de la poesía de Larrea se ponía, de esta manera, de relieve en el propio olvido de su obra poética, que tantos años había tardado en ser editada. Este carácter marginal y la admiración por la poesía marcadamente surrealista del escritor del 27 serían subrayados tanto por Joaquín Marco, en 1969, en su artículo "Un poeta maldito: Juan Larrea"⁶³ como por Pere Gimferrer en su trabajo "Tres heterodoxos"⁶⁴, de 1971. Larrea resultaba doblemente marginal para la nueva generación: por un lado, era un escritor marginal dentro de la generación del 27:

Versión Celeste operaba en el sentido del disolvimiento, y esto diferencia a Larrea de todos sus compañeros de la generación del 27. Guillén, Cernuda, Aleixandre o incluso Lorca son poetas constructivistas; en definitiva, retornan la empresa de Góngora: reconstruir en un nueva retórica el armazón de la retórica clásica. Larrea es -como Ponge- un poeta de la negatividad⁶⁵.

Por otro lado, Larrea es un poeta marginal en comparación con el desarrollo de la poesía española de posguerra:

Larrea es la sombra de la poesía española contemporánea, lo eludido, lo no deseable, lo que rechaza y es rechazado, lo que niega y es negado, la mala conciencia de *Cántico* y de *Hijos de la ira*. Larrea apuesta desde el principio por la negación, y su obra poética es una búsqueda de la negación⁶⁶.

Así pues, la obra de Larrea resulta doblemente atractiva para una parte importante de los poetas de la generación del 68: por un lado, como valor intrínseco, es la

culminación de la escritura surrealista española; por otro lado, como valor externo, resulta doblemente marginal, tanto como poeta como por la difusión de su obra.

El poeta canario Pedro García Cabrera pertenece también por edad a la generación del 27. Fundador de *Gaceta de Arte* en Tenerife en 1932, su poesía, como la del grupo canario que se reúne en torno a dicha revista, está directamente emparentada con la poesía surrealista y, en especial, con el surrealismo francés. El grupo surrealista canario⁶⁷, aunque acorde con algunas manifestaciones de la generación del 27, nace distanciado de aquél, no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. García Cabrera mantuvo este hilo surrealista en su expresión a lo largo de toda la posguerra, aunque lo fue uniendo con otras preocupaciones de tipo social. En "Invasión de caimanes", publicado en el nº 5-6 (diciembre de 1974) de *La ilustración...*, puede percibirse algo de esta preocupación social, tamizada fuertemente por el lenguaje y la imaginería surrealista, que recuerda el enfrentamiento entre civilización (la ciudad) y naturaleza (los caimanes) tan próximo al Lorca de *Poeta en Nueva York*:

Torres, más torres, alzatorres
contra el invierno, cortafríos,
bufandas de metal,
cemento a las estrellas.
Esfumaron el rostro de las personas (pág. 8).

Por lo tanto, *La ilustración...* se manifiesta como una revista de vanguardia, como señala Jorge Alberto Marfil⁶⁸, que busca a su vez otras expresiones de vanguardia y las encuentra en el período de entre guerras y en aquel grupo de poetas que, próximos o unidos a la generación del 27, convivieron más cerca de los *ismos*. Frente a la "fracción oficial" de la generación del 27, *La ilustración...* recoge ejemplos, aunque muy escasos, de aquella "fracción más vanguardista", de la "fracción marginal" de aquel grupo.

Poesía española: generación del 36 y primera promoción de posguerra

Seguramente estos dos grupos poéticos, generación del 36 y primera promoción de posguerra, deban considerarse como una sola generación que se manifiesta en dos momentos diferentes⁶⁹ y como tal los trataré en este apartado. Ante la visión maniquea oficial de la poesía de la primera posguerra que se extiende en los años cincuenta y que ve la obra de los poetas de esta etapa dividida en poesía "arraigada" y "desarraigada"⁷⁰, *La ilustración...*, de acuerdo con el movimiento reivindicador de los grupos marginales a esta doble tendencia que habían iniciado algunos autores de la

generación del 68, trata de exponer en sus colaboraciones un panorama mucho más completo.

El grupo de la revista *Cántico*, de Córdoba, resultaba marginal frente a la división dual establecida en la poesía de posguerra; su obra no podía englobarse ni dentro de la poesía "desarraigada", ni tampoco en la poesía "arraigada". En torno a la revista *Cántico*, a caballo de la década de los cuarenta y los cincuenta, se reúnen cinco poetas, principalmente: Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente, Mario López y Juan Bernier. En su poesía verán los jóvenes autores de la generación del 68, frente a la poesía desarraigada y a la arraigada, y frente a la poesía social, un tipo de escritura que reivindica el valor autónomo del lenguaje poético, el valor autónomo de la obra de arte; así lo señala Guillermo Carnero en su estudio del grupo cordobés:

El valor de *Cántico* está en haber proclamado la autonomía del lenguaje, en haber negado su reducción al rango de vehículo para otros fines. En ello reside tanto su valor histórico como la razón de su actualidad y su proyección hacia el futuro⁷¹.

Por lo tanto, desde el punto de vista de Carnero, *Cántico* supone un puente de enlace entre la joven poesía y la poesía de la modernidad, representada en la generación del 27. Así, de Pablo García Baena, uno de los máximos representantes del grupo cordobés, escribirá el poeta y crítico:

Pablo García Baena es un poeta de obligado estudio en cualquier panorama de postguerra; su maestría en el manejo del verso y de la palabra lo ponen a la altura de los más grandes poetas del siglo XX; es uno de los más claros vehículos de transmisión a las actuales promociones de la lección de la generación del 27⁷².

Acorde con el sentimiento de la nueva generación, Pablo García Baena publicará en el nº 8 (junio de 1975) de *La ilustración...* su poema "Venecia". En este poema, las referencias culturales se unen a imágenes y sensaciones atraídas por la memoria y que se yuxtaponen en estructuras paralelísticas y en enumeraciones continuas, configurando una visión, embellecida a través de una depurada selección lingüística, que linda con la alucinación y que eleva a categoría emblemática la ciudad de Venecia:

Allí Venecia en el otoño adriático
su veronés veneno verdeante,
su carnaval mojado desparrama,
reparte entre las manos del viajero
camisetas rayadas, bucentauros,
palomas ciprias hacia San Giorgio (pág. 7).

Venecia era así revivida como ciudad-emblema de una estética y una cultura decadentista que iniciara John Ruskin en su elección de aquella ciudad⁷³. Pero Venecia, en el poema de García Baena, era también un referente objetivo de estados de ánimo personales, como revelan los siguientes versos:

Suena el Tiempo
y te hundes, Venecia,

erizada de escamas como un reptil heráldico,
nos hundimos contigo en tu estancado páramo,
en pecados ligeros como música o lluvia,
frutales azafates donde bichean los vermes
(pág. 7).

García Baena, por otra parte, con este poema se unía a una fracción de los jóvenes autores de la generación del 68, a aquella corriente que, por su peculiar estética, fue llamada *veneciana*⁷⁴ y que encontraba en Venecia aún un valor emblemático más, como enfrentamiento a la poesía de posguerra:

Era lógico que una ciudad arquetípica tan poderosa en la historia de la cultura occidental, en la que la belleza, el lujo, el color, la asimetría y un profundo sentimiento de melancolía imperan, se transformara en polo de atracción de los jóvenes poetas que comenzaron a escribir a finales de la década del sesenta que no se sentían cómplices del gris, del ocre, del negro o de los colores totalmente neutros que campeaban en la lírica peninsular⁷⁵.

Marginal también frente a las dos corrientes mayoritarias de posguerra, la poesía de Gabino-Alejandro Carriedo desarrolla una faceta vanguardista formando, junto con parte de la obra de Angel Crespo y de Félix Casanova de Ayala, una segunda etapa en el desarrollo del *Postismo* en torno a 1950⁷⁶. En esta poesía, predomina la voluntad de juego con el lenguaje, en primer lugar, y, posteriormente, con la disposición de las palabras en el espacio de la página escrita, vinculando su obra, por un lado, con el humor y los modos de expresión de Carlos Edmundo de Ory o de Eduardo Chicharro⁷⁷ y, por otro, con las experiencias vanguardistas de la poesía concreta

brasileña, con la que Crespo y Carriedo enlazan desde muy pronto⁷⁸. El poema "Tabla de valores", publicado en el nº 2-3 (febrero-marzo de 1974) de *La ilustración...*, ejemplifica este tipo de poesía:

Hoy en día
una música
(si bella)
vale más
que un colmillo
de elefante.

Más que 100 guineas
de oro
depositadas
en la
caja fuerte
de un banco (pág. 5).

Pero, a la par que desarrolla esta poesía de corte vanguardista y cargada de humor, Carriedo escribe un tipo de poesía más directamente comprometido con la realidad social⁷⁹, que bebe de la poesía tradicional recreando sus modelos en un afán de escritura *popularista* fundada en la reiteración y en el ritmo, como en "Campo de Criptana":

Campo de Criptana arriba,
Campo de Criptana abajo.
Entre molino y molino,
verde campo.

Entre molino y molino
pone el sol resecos rayos.
Pan y queso cuesta arriba,
vino blanco (pág. 7).

En "Mi dulce doble el azogado espejo", publicado en el nº 10-11, Carriedo desarrolla el tema del doble. El dramatismo de algunos versos ("refleja / mi árida figura

desentrañada / a los cincuenta tristes años") se rompe mediante la utilización de diversos recursos que recuerdan el humor postista, como la utilización de versos de cabo roto en rimas partidas ("mirán-dose", "saludán-dose") o la utilización de diminutivos semánticamente contradictorios ("panteoncito"). Por otra parte, el poema utiliza un recurso de raíz netamente surrealista, la yuxtaposición continua de imágenes, con la voluntad de romper la aparente lógica que las vincula. El sistema lógico del lenguaje aparece, de esta manera, negado. Del mismo modo que el yo lírico se ve reflejado en el espejo, el poema se muestra también enmarcado como reflejo, como una realidad independiente y autónoma, retomando recursos que ya habían desarrollado algunos poetas de la generación del 68⁸⁰:

Hasta aquí el verso frío del espejo
silencioso, inconsútil,
del alargado espejo que refleja
mi árida figura desentrañada
a los cincuenta tristes años,
orillas de la santidad.

Todo lo que yo decir quería (pág.9).

Indudable relación con el *Postismo* tiene la primera poesía de Camilo José Cela, como se han encargado de subrayar diversos críticos⁸¹, que, en 1945, publicará *Pisando la dudosa luz del día*. Aunque la poesía es un género esporádico en la práctica literaria de Cela, resulta interesante, por cuanto revela ciertas líneas independientes con respecto a las corrientes principales

de la época. En 1948, publicaría su *Cancionero de la Alcarria*, más próximo a la poesía tradicional. Sin embargo, en ambos poemarios puede apreciarse, como en la primera novelística de Cela, una atracción hacia modos literarios cercanos al expresionismo. Creo que este tono expresionista ironizado a través de un uso del humor que recuerda al *Postismo* y unido a fórmulas de la poesía tradicional y popular, es lo que caracteriza el "Poemilla del unten", aparecido en el nº 4 (julio de 1974) de *La ilustración...*:

Los empleados de las funerarias
del famoso puerto de Liverpool
(debe leerse en español)
untaban los sesos de los cadáveres con perborol
y hacían dos horas extraordinarias
al grito de vivan las siete vías urinarias.
¡Jo, cuántas y cuán varias!

(Una vieja se comió
aguja, dedal y dedo
y toda la noche estuvo
bufando por el toledo) (pág. 1).

En resumen, en *La ilustración...*, a través de las colaboraciones poéticas, se intenta recuperar dos movimientos poéticos marginales durante la primera posguerra: el *Postismo* y la corriente formada en torno a la revista *Cántico*, de Córdoba. En ambos grupos, los jóvenes poetas perciben, frente a las tendencias dominantes durante la posguerra, una misma concepción del valor autónomo del lenguaje poético y, en consecuencia, de la obra de arte, que enlaza directamente con la *modernidad*, representada en España por la generación del

27. En el *Postismo*, encuentran, además, un enlace directo con las vanguardias de anteguerra y un tratamiento desbordadamente humorístico de muchos temas, que contrastan radicalmente con el tremendismo temático, con el neoclasicismo formal y con la dulce nostalgia romántica de las corrientes dominantes en los años cuarenta. En *Cántico*, los poetas de la generación del 68 encuentran una expresión esteticista, que enlaza con el modernismo más sensual, y la utilización de la memoria sensitiva como un medio de aprehensión de la realidad más allá de los elementos lógicos y racionales, que el grupo cordobés hereda del simbolismo.

A pesar de que los poemas recogidos en el nº 7 (abril de 1975) de *La ilustración...*, que tratan sobre la labor del poeta, pueden incluirse dentro de una poesía simbólica relativamente tradicional, aún pueden encontrarse, en los textos de Carlos Rodríguez Spiteri, algunos versos que recuerdan su poesía de corte expresionista durante la primera posguerra; así, en el tercer poema, de los cinco que se agrupan bajo el título "Como alguna vez se supuso", pueden leerse los siguientes versos:

Emblema del sueño que corta una espina
en la noche, con un rayo en el cuello.
De tiempo en tiempo,
pasión para no estar ausente.
Dos amores distintos,
secreto que se levanta al mezclar dos sangres
diferentes (pág. 7).

Muy activo durante la guerra civil en las publicaciones del bando republicano, José Herrera Petere es uno de los escritores de la generación del 36 que vivieron largamente el exilio. Su poesía, próxima en algunos casos a la expresión surrealista, descubre una nueva luz en el mundo cotidiano, como puede verse en "La casa vacía", uno de los poemas publicados en el nº 10-11 (mayo de 1976) poco antes de su muerte:

En la casa vacía
se deshace
una fúnebre alcoba
sin sosiego.

El balcón sin cristales
entreabierto,
es mudo bocanal
centro del polvo;
yace el catre deshecho,
y el muerto está ya lejos,
y la vida
toma la forma nueva de una araña
que fija un punto en el blancor
y espera (pág. 5).

Director de la revista *Escorial* durante los primeros años de la posguerra, Dionisio Ridruejo representa en *La ilustración...* al grupo de poetas "arraigados", por utilizar, aunque de modo inexacto, el término propuesto por Dámaso Alonso, que se relacionan en torno a aquella revista: Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales. Todos ellos, falangistas desencantados antes de que finalice la II Guerra Mundial, pasan pronto de una poesía cercana al canto épico, sobre todo en el caso de Ridruejo, y muy influida por las glorias de la poesía

imperial, a refugiarse en un tipo de poesía intrahistórico. Ridruejo, que había ido fijando su atención cada vez más en el hombre y en la poesía meditativa de Antonio Machado, no logra desprenderse en muchos casos de la estética barroca, que combina con la contemplación casi noventayocista del paisaje castellano en el soneto "Pueblo", incluido en la serie "Tres sonetos figurativos", publicada en el nº 5-6 (diciembre de 1974) de *La ilustración...*:

El castillo y el templo y la morada
y su fuente y la muela y el crucero
destituyen azar de enero a enero,
de siglo a siglo retirando nada.

Son piedras de la vida conjurada
para ser y durar pidiendo el fuero
de las manos pensantes lo primero
y lo final y el puente de pasada (pág. 1).

Algo de la poesía descriptiva barroca⁸², aunque se trata de una descripción fragmentaria y con una voluntad más reflexiva y humana, queda en los sonetos que coinciden con el culturalismo de una parte de la generación del 68 en la elección de un referente pictórico: "Los fusilamientos del 3 de mayo (Goya)" y "La daitelliere (Vermeer)". Reproduzco el primero de los dos sonetos citados:

Una camisa vale una bandera
en un cerro de muertos. Su aspaviento
crucificado palpa las tinieblas
con tres tizones de un horror oscuro.

Abajo el cubo de una luz rastrera
acusa los carmines de la sangre

y el cuero torpe de pisar racimos
bajo medio horizonte de fusiles.

El blanco es libre frente al gris manchado
de sombrío verdín en la muralla
que apunta, se fusila, se condena.

Lejos las tierras verdes alborean
un tricolor de salvación en vano
y el fango rojo pudre la esperanza (pág. 2).

Así pues, puede comprobarse que la poesía de diferentes vertientes que Dámaso Alonso aúna bajo el rótulo de "poesía arraigada" ha experimentado un notable cambio y en los poemas que se reproducen en *La ilustración...*, caso de Rodríguez Spiteri, Dionisio⁸² Ridruejo y, de modo más alejado, Herrera Petere, se puede percibir un acercamiento hacia posturas próximas a las defendidas por la generación del 68, en cuanto a la valoración de una expresión alógica (de raíz expresionista o surrealista) y la búsqueda de un referente poético cultural, aunque sin perder completamente aquellos rasgos que hicieron característica a tal tipo de poesía: cierto tono cotidiano, humanismo, reflexión y meditación, etc.

Desolación, vacío, vértigo, eran los rasgos que caracterizaban la poesía "desarraigada" de Blas de Otero según Dámaso Alonso; la búsqueda desesperada de Dios y la salvación de la muerte a través del amor humano, eran sus temas fundamentales⁸³. Desde su etapa desarraigada, Otero pasó, al volverse hacia el Hombre, a una poesía social que caracterizó su obra desde *Pido la paz y la palabra* (1955) hasta *Que trata de España* (1964)⁸⁴. A partir de

esta fecha, Blas de Otero inicia una evolución personal, en cuanto que estaba alejado del mundo poético español por su residencia en Cuba, pero paralela a la que se comenzaba a gestar en aquellas fechas en España, que le lleva, a través de la relectura de la obra de Rimbaud, a la escritura de *Historias fingidas y verdaderas* y al inicio de una nueva etapa de su poesía, en que los rasgos irracionales y la imaginería surreal, que habían estado presentes desde el inicio en su obra, se incrementan de modo notable⁸⁵. Dentro de esta etapa se incluyen los poemas de *Hojas de Madrid con La galerna* que aparecen durante los años setenta en diversas revistas literarias. A este ciclo, precisamente, pertenecen "Buenas noches" y "Tiempo", publicados en el nº 2-3 de *La ilustración...*, y "Tu vientre y otros resabios", aparecido en el nº 9. Estos poemas se caracterizan, fundamentalmente, por una aproximación a las fórmulas irracionales de expresión, a los modos sincopados de dicción, practicados por una parte considerable de la poesía joven. Las imágenes se superponen y yuxtaponen en estructuras paralelísticas, como en "Buenas noches":

Yo escribí sobre la música
los sentidos dan vueltas aspas de terciopelo
los dedos en tropel la frente iluminándose
la música es un vaso de viento y atardecer
(pág. 1).

A esta dicción sincopada colabora la ausencia total de signos gráficos de puntuación. No son extrañas en estos

poemas las metáforas de identidad que ponen en contacto términos distantes en la realidad, que Blas de Otero toma de la escritura surrealista, o las comparaciones en semejantes términos; así, a la ya señalada "la música es un vaso de viento y atardecer", pueden unirse las siguientes: "tu piel papel de seda", "me serené como una verónica de *Gitanillo de Triana*", "pecho como la guitarra de Bob Dylan", etc. Tampoco resulta extraña en estos versos la utilización de collages, procedimiento poético que Blas de Otero venía ya realizando desde sus primeros poemas intertextualizando versos de autores clásicos⁸⁶, y de referencias explícitas a los productos difundidos por los medios de comunicación de masas, recurso que vincula directamente la poesía del bilbaíno a la de los *novísimos*⁸⁷:

ahora escucho los beatles beethoven
borracho
Sgt. Pepper's a sus órdenes capitán sonoro
Bob Dylan en el país de las maravillas
amartilladas
Bob Dylan voz de jondo junio en Chicago
California
la respuesta está en el viento (nº 2-3, pág. 1)

La ironía es un recurso que se va incrementando paulatinamente en la poesía de Blas de Otero, sobre todo en su etapa social⁸⁸, y que, si en sus primeros poemas se manifiesta como una ruptura de la frase hecha⁸⁹, como ruptura de lo esperado, en sus últimos textos se manifiesta muchas veces como una ruptura total de la lógica, creando imágenes, de raigambre profundamente

surrealista: "salgo silbando con los pies", "he visto demasiadas tierras / todas caben en tu axila", "salgamos de la habitación por la puerta de urgencia", "escuchar un disco cuadrado", etc. Otras veces esta ruptura de lo esperado se manifiesta en los poemas como un quebranto de la lógica de la sintaxis; los nexos lógicos no parecen unir términos conectados lógicamente: "dios es bueno en tanto la mujer responda", "Hoy es domingo y por eso / decía César Vallejo por eso / escucho a Bob Dylan", etc.

En fin, la poesía de Blas de Otero en esta última etapa que representan los poemas publicados en *La ilustración...* se vuelve decididamente del lado de la superación de la lógica, de lo racional, que, en muchos casos, había determinado su poesía anterior, para dar cabida a lo irracional, como captación de una realidad más verdadera, para hundirse en el subconsciente, como el mismo poeta señalará en un verso de "Tiempo": "escucho a Bob Dylan me hundo en el fondo del subconsciente". Paralelamente a este incremento de los elementos irracionales en su poesía se da un abandono de las formas versales clásicas, características de sus primeras etapas, por un predominio del verso libre, aunque fundado en ritmos tradicionales. La poesía de Blas de Otero se aproxima así, de modo decidido, en su última etapa, a la poesía que está escribiendo la joven generación, desde posturas bien personales.

Semejante evolución hacia unos postulados más próximos a la poesía joven se puede observar en los poemas de Gabriel Celaya publicados en *La ilustración...*: "A Rafael Alberti" (nº 1), "El refugio" y "Aparato eléctrico" (nº 10-11). Dámaso Alonso había considerado la poesía de Celaya dentro de la misma corriente desarraigada en la que se integraba la primera poesía de Blas de Otero⁹⁰. Su evolución hacia la poesía de compromiso social y político que dominaría su obra durante los años cincuenta y primeros sesenta daría paso a una etapa, iniciada en los años setenta, donde Celaya se aproxima a un tipo de poesía en algunos casos experimental, con libros como *Campos semánticos*, *Función de uno, equis, ene* o *El derecho y el revés*. En los poemas que se publican en *La ilustración...*, pertenecientes al ciclo, iniciado en torno a 1973, que culminará en *Buenos días, buenas noches* (1976), Celaya recupera el tono narrativo más característico de su poesía, al que se une la utilización poética de la lengua coloquial, que habría de dominar su obra desde aquel título emblemático que fue *Tranquilamente hablando* (1947) y que influiría decididamente en el lenguaje poético de la generación del medio siglo⁹¹. Ambos caracteres pueden verse en el poema "A Rafael Alberti":

A veces -lo confieso- como un niño
lloro a solas y pienso en el fracaso:
Esta vida gastada en calderilla;
la espuma de unas olas de aparato. (...)

Me han dicho que tú lloras fácilmente.
Yo lloro sin saber lo que me digo.
Y río como creo que tú ríes
en el trueno de un vino con amigos (nº 1, pág.
7).

El tono confesional se une con el narrativo en una expresión llana, en la que se encuentran presentes muchos de los rasgos de la lengua coloquial: referencia a un interlocutor concreto y al espacio y las vivencias compartidas con dicho interlocutor; egocentrismo; elementos deícticos; etc. En los dos poemas que se incluyen en el nº 10-11, al tono coloquial y narrativo, se unen dos caracteres que vinculan la poesía de Celaya a la de la joven generación: la yuxtaposición de elementos en estructuras paralelas y la utilización de imágenes de corte irracional. Tanto "El refugio" como "Aparato eléctrico" comienzan, de modo semejante, en un avance lento del poema que va yuxtaponiendo sus elementos en estructuras lógicas paralelas:

Para cuando muramos,
un escondite secreto como el de los Faraones,
una tumba materna,
un mínimo escondrijo
protegido por guardianes secretos y laberintos,
escondido en un gran bloque
macizo contra el tiempo y el viento de los
desiertos (pág. 7).

Los truenos, los relámpagos, los hombres,
la explosión inmediata
reinan como la risa
y en el fusilamiento seguimos dando vivas (pág.
8).

Las imágenes irracionales tampoco resultan extrañas en estos poemas, e incluso el mismo poeta señala en los

últimos versos de "Aparato eléctrico" cómo las palabras se desprenden de su sentido habitual para lograr una significación superior:

Todo se ha descompuesto.
Todo labio es herida.
Las palabras parecen carentes de sentido,
y el dolor ríe en seco a mandíbula viva (pág.
8).

Así pues, tanto los poetas "arraigados" como los "desarraigados" de la primera posguerra habían ido evolucionando en su obra hasta aproximarse a la poesía más joven, manteniendo evidentemente su voz personal. Por su parte, la joven generación prestaba una especial atención a aquellos grupos, *Postismo* y *Cántico*, que habían quedado como movimientos marginales de las principales corrientes de posguerra. Las fronteras entre los diversos grupos se iban disolviendo para coincidir en muchos rasgos de estilo común, que tenían como fundamento la toma de conciencia del valor autónomo absoluto del lenguaje poético. La poesía perdía así todo carácter instrumental que pudiera tener anteriormente.

Poesía española: generación de los 50

Especial atención recibe en *La ilustración...*, dentro de la poesía española contemporánea, la generación de los años 50. Comparativamente, los poetas que se dan a

conocer en la década del medio siglo son, después, evidentemente, de la generación más joven, los que ocupan un mayor espacio en la revista. Del mismo modo que *La ilustración...* atendía de un modo especial a los poetas marginales de la primera posguerra, sin olvidar las tendencias centrales, así, dentro de la generación del medio siglo, también prestará una especial atención a algunos poetas relativamente marginales con respecto al desarrollo central de la generación. Por otra parte, las colaboraciones poéticas de los autores del medio siglo pondrán, en gran medida, en relieve una aproximación a las técnicas estilísticas dominantes en la poesía de los primeros años setenta y un acercamiento, en consecuencia, a la producción de los poetas más jóvenes, sin perder, por supuesto, una coherencia con el desarrollo de su obra anterior.

Sin duda, uno de los núcleos principales para el desarrollo poético de la generación de los 50 es el grupo barcelonés, cuyo centro lo formaban tres poetas: Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo⁹². Fue este grupo, precisamente, el promotor del lanzamiento editorial de algunos de los poetas de la joven generación en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, preparada por José M^a. Castellet en 1970. La vinculación del núcleo catalán de la generación del medio siglo a la poesía de raíz social a partir de 1955, aproximadamente, siguiendo los caminos abiertos por Blas de Otero y

Gabriel Celaya, principalmente, ha sido ampliamente estudiada y detallada⁹³. José Agustín Goytisolo fue, dentro de ese núcleo catalán, el poeta que más largamente estuvo adscrito a la corriente de poesía social en sus modos y temas más característicos, incluyendo un gran número de poemas de este tipo en su libro *Algo sucede*, de 1968. Sin embargo, entre 1968 y 1973, fecha de aparición de *Bajo tolerancia*, la conciencia de crítica social a través de la poesía entra en crisis en Goytisolo y los poemas de protesta social desaparecen prácticamente en su libro de 1973⁹⁴. No obstante, aún aparecerá algún poema que podría incluirse dentro de la tendencia social en su libro de 1977 *Del tiempo y del olvido*. En cierto modo, el poema incluido en el nº 7 (abril de 1975) de *La ilustración...*, "Escuchad defensores de la Tierra", expone esta desconfianza en el poder revolucionario de la poesía social. Frente al discurso razonado característico de ésta, cuyo fin es convencer, en "Escuchad defensores de la Tierra" se da entrada libre a los elementos irracionales que desbordan en todos los órdenes los límites del poema. Las asociaciones subconscientes se unen a un tono irónico general, característico de la poesía de Goytisolo, y a una ruptura de la sintaxis lógica de la frase que, como en el caso visto de Blas de Otero, acumula elementos sin relación aparente unidos por nexos lógicos que se extienden en una sola frase, sin elementos de puntuación, a lo largo del poema. Los

versos, a su vez, se hacen más largos, más discursivos y narrativos, aparentemente, y, por lo tanto, más alejados de la versificación de arte menor, próxima a la poesía tradicional, característica de una parte importante de la poesía social en general y, de modo particular, de la de Goytisolo. Por otro lado, aún se mantienen algunos de los rasgos más característicos de la poesía social, como son: la utilización poética de algunos rasgos de la lengua coloquial; la presencia de una continuidad narrativa, que se fragmenta en la ruptura de los enlaces lógicos; utilización de léxico vulgar; referencia extrapoética a elementos que implican una lucha social (Cuba, El Maresme, etc.) aunque tratados ahora con un enorme distanciamiento irónico; etc. Véanse los primeros versos:

Cuando el mochuelo ponga un huevo vegetal
o pétreo
en la cabeza de la estúpida Eloísa
y después de un corto vuelo se pose
definitivamente
en la mano ortopédica del cronopio Abelardo
querrá decir según afirman los más prestigiosos
augures
que en El Maresme la luna se alzará de repente
de un rojo subversivo (nº 7, pág. 2)

Mucho menor que la de José Agustín Goytisolo fue la contribución de Carlos Barral a la poesía social. Sus poemas de temática y tratamiento social se centran, principalmente, en torno a la redacción de *Diecinueve figuras de mi historia civil*, que se realiza entre 1957 y 1961; en *Usuras*, libro publicado en 1965, las referencias sociales son mínimas; y en *Usuras y figuraciones* (1973),

han desaparecido prácticamente casi todas las referencias de crítica social⁹⁵. El cambio que lleva a cabo la poesía de Carlos Barral, frente a la estética social por él mantenida en su libro de 1961 y, en menor grado, en *Usuras*, queda reflejado en la reedición en abril de 1976 de su primer libro, *Metropolitano*⁹⁶, acompañado de una colección de poemas escritos entre 1973 y 1975. La poesía que Barral comienza a escribir en los años setenta, e incluso, desde un punto de vista más amplio, desde la publicación en 1965 de *Usuras*, vuelve a los incios de su escritura poética, representados en *Metropolitano*, y caracterizados, según las palabras de Jaime Gil de Biedma, por una "naturaleza decididamente intelectual"⁹⁷. Este tono decididamente intelectual, unido a una preocupación por la expresión de los sentidos, más atento al yo que a preocupaciones anteriores de tipo social, puede percibirse claramente en "Incidente corporal", poema publicado en el nº 12 de *La ilustración...* y recogido posteriormente en la edición de 1979 de *Usuras y figuraciones*⁹⁸:

Sorprender el contorno de la propia
cabeza,
los extremos del cuerpo que se ignoran
con simétrico empeño, la rencilla
del oído y del pulso en un punto del aire

y en los ojos cerrados, asomando
al borde algodonoso de las sangres,
el perfil violeta del espectro
terco de las ventanas desistidas (nº 12, pág.
3).

Una pérdida de confianza en la capacidad revolucionaria de la poesía social, semejante a la que apunté en José Agustín Goytisolo, experimentará, aproximadamente en las mismas fechas que el poeta catalán, Angel González. El propio poeta, que había defendido la validez de la poesía social al menos hasta 1965⁹⁹, ha cifrado esta pérdida de confianza en torno a 1967, coincidiendo con la aparición de su *Tratado de urbanismo*:

Creo que *Tratado de urbanismo* marca el final de una etapa -o de una actitud- y también el comienzo de otra. El poema "Preámbulo a un silencio" viene a ser la negación de mi intermitente, pero hasta entonces sostenida con ilusión en la capacidad activa de la palabra poética. En aquellos años personalmente -y objetivamente- difíciles, cuando la esperanza en un cambio durante mucho tiempo deseado se había convertido primero en impaciencia y luego en decepción, nada se me presentaba más inútil y más ajeno a los actos que las palabras. Mediada la década de los 60, la inmutabilidad (más aparente que real, contempladas las cosas desde hoy) de una situación a la que yo no veía salida, me hacía desconfiar de cualquier intento, por modestos que fuesen sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad¹⁰⁰.

Esta pérdida de confianza en el valor activo de la palabra poética le llevará a Angel González, a partir de *Breves acotaciones para una biografía* (1969) a la búsqueda de una mayor libertad formal y de unos contenidos y temas básicamente diferentes de los que habían ocupado su poesía de carácter más social. Esta preocupación por temas y actitudes aparentemente más intrascendentes que los que había tratado en su poesía

anterior se manifestará en una atención a aspectos de raíz cultural en poemas en los que un elemento de cultura se utiliza como referente objetivo para la expresión o en la sugerencia de ciertos sentimientos del poeta. Así, puede verse en el poema "Sonata para violín solo (Juan Sebastián Bach)" recogido en el n° 5-6 de *La ilustración...*:

Como la mano pura que graba en las paredes
mensajes obsesivos de amor,
sueños cifrados,
así
la trayectoria cruel de ese cuchillo
me está marcando el alma (pág. 4).

Los referentes reales han desaparecido y las palabras elaboran un plano de significación distinta, metafórica, del que aparentemente denotan. El referente cultural sirve como inicio y aglutinador de una serie de sensaciones, desligadas de la materialidad, en el poeta.

Otro de los rasgos característicos de la nueva etapa iniciada en 1969 por Angel González es la acentuación de los rasgos irónicos, presentes en su poesía anterior, para derivar en el humor y en la parodia, que, sin embargo, no ocultan sino una especial admiración, en muchos casos, hacia lo parodiado. Lo paródico se remarca, en "Introducción a unos poemas elegíacos", recogido también en el n° 5-6 de *La ilustración...*, mediante el contraste entre el tema del poema (la presentación de unos textos elegíacos) y lo que el lector espera de su tratamiento, y el tratamiento real del tema a través de

un lenguaje poético, de subrayada neutralidad y proximidad, en su tono, a los registros del lenguaje científico:

Dispongo aquí unos grupos de palabras.

No aspiro únicamente
a decorar con inservibles gestos
el yerto mausoleo de los días
idos, abandonados para siempre como
las salas de un confuso palacio que fue
nuestro,
a las que nunca volveremos (pág. 5).

Ambos poemas publicados en *La ilustración...* serían, recogidos en *Muestra, corregida y aumentada*, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan, editado por primera vez en 1976 y, con carácter definitivo, un año más tarde.

Sin lugar a dudas, uno de los primeros poetas de la generación del medio siglo en llamar la atención sobre la ineficacia de la poesía social para una praxis revolucionaria fue José Angel Valente, quien ya en 1963 había puesto en cuestión los principales fundamentos de la estética social¹⁰¹. Desde fecha temprana (en torno a 1963) Valente había apostado por una poesía volcada hacia el conocimiento de la realidad a través de la palabra poética, como un modo insustituible¹⁰². Esta búsqueda de un conocimiento poético haría que su poesía, a partir de *La memoria y los signos* (1966), fuera depurándose paulatinamente de cualquier elemento social y caminará

hacia una expresión más concentrada en una investigación cada vez más preocupada por los modos de expresión lingüísticos. Esta etapa culminará en *El inocente* (1970) y se adentrará en los años setenta en una mayor depuración del lenguaje, en una investigación cada vez más hermética de la palabra. "Visita a Guanabacoa", publicado en el n° 2-3, intenta recuperar el sentido primitivo de la palabra poética, su sentido mágico, acentuado por la utilización de elementos simbólicos tradicionales:

Conviene percutir.

Conviene que el tambor nos posea.

Porque en el tambor está, nos dijeron,
el ruido sin fin del fundamento.

Con la piel del pez hicieron un tambor,
pero el pez era un dios.

En el cántaro de la virgen entró un pez,
pero el pez era un dios (pág. 3).

De signo distinto, aunque semejante en su voluntad de desposeer al poema de toda anécdota para, así, lograr una depuración de la expresión poética, es "Picasso-Guernica-Picasso: 1973", publicado junto al anterior texto en *La ilustración...*. En este poema, Valente utiliza un referente cultural específico, el óleo *Guernica*, de Pablo Picasso, para la expresión poética. La utilización de referentes objetivos en la poesía de Valente se remonta a *La memoria y los signos*, donde se incluía el poema "Maquiavelo en San Casciano". Si en aquel caso el poeta

se identificaba con un personaje en un determinado momento histórico para expresar la equivalencia y semejanza de sentimientos, ahora el referente objetivo no es un personaje histórico, sino un objeto artístico, a cuya materialidad alude muchas veces de modo puntual el autor:

No el sol, sino la súbita bombilla pálida
ilumina
la artificial materia de la muerte.

El espacio infinito de una sola agonía,
las repentinas formas rotas
en mil pedazos de vida violenta
sobre la superficie lívida del gris (pág. 4).

Ambos poemas serían recogidos en *Interior con figuras*, libro escrito entre 1973 y 1976 y publicado ese último año. Valente también había colaborado en *La ilustración...*, como ya señalé, con varias traducciones de John Keats.

De tono distinto, en cierto modo, al de los poetas anteriores, la obra de Francisco Brines se inserta desde el principio en una corriente de poesía de la experiencia, que continúa, desde planteamientos estéticos personales, una línea recuperada por la poesía del exilio de Luis Cernuda¹⁰³ y por la de Cesare Pavese, y que enlaza con la obra de Konstantino Kavafis y la poesía del yo del Romanticismo. La expresión de una experiencia personal narrada de modo directo, aparentemente sin ningún distanciamiento y con un cierto tono elegíaco y la defensa de posturas éticas desde puntos de vista

exclusivamente personales, es lo que caracteriza este tipo de poesía. El paso del tiempo, la adoración a la juventud y el canto del amor pasional son aspectos que se unen a los anteriores en la poesía de Brines, que encuentra dos buenos ejemplos en los poemas "Experiencia con K" y "Despedida en la isla", publicados en el nº 5-6 y recogidos en 1977 en *Insistencias en Luzbel*. En "Despedida en la isla", Brines recrea el tema clásico del viaje a Citerea¹⁰⁴, isla donde el templo de Afrodita era lugar de peregrinaje de los amantes en la antigua Grecia, y lo une a uno de sus tópicos preferidos: el contraste entre la decadencia y vejez y la lozanía y juventud de los amantes.

En esta despedida, o ficción,
de música, con vuestros pocos años, la carne ya
apagada,
la soledad no nos pervierte,
y aún decimos adiós con plenitud (pág. 7).

Si la poesía de José Angel Valente había de inspirar y servir de guía, en su enlace con la modernidad representada en una parte de la generación del 27, a poetas jóvenes como Pere Gimferrer¹⁰⁵, es evidente que la obra de Francisco Brines, junto a la de Gil de Biedma, Cernuda, Pavese y Kavafis, está detrás de una parte importante de la producción de poetas de la generación del 68 como Juan Luis Panero o Luis Antonio de Villena.

Novelista y antólogo de la generación del medio siglo¹⁰⁶, Juan García Hortelano publica dos poemas en el

nº 2-3 de *La ilustración...*: "Escrito a media edad" y "Carta geográfica". El primero de los dos poemas recrea el tono narrativo e irónico característico de los autores de su generación, tomando una excusa histórica para expresar el desengaño ante el tema tópico de la muerte, que es tratado con un distanciamiento provocado por un contraste muchas veces paródico:

A principios del XI,
heredadas las tierras -y los hombres-
por los hijos de Sancho III,
parece ser
que aún seguían muriendo,
sobre todo
en las tierras hirvientes del verano,
época propicia a la fiebre de aceifas
y escaladas (pág. 20).

En "Carta geográfica", la narración se fragmenta mediante la yuxtaposición de imágenes de modo semi-caótico en la recreación, a través de la memoria sensitiva, del recuerdo del final del verano, uno de los temas que se repiten en sus compañeros de generación; los sentidos viajan a través de la memoria atrayendo recuerdos fragmentarios que se superponen en la composición del poema:

Y los días extensos,
noches caliginosas como premoniciones,
nostalgias que, de pronto, se hacían verdaderas
(aquel ardor del alma en los zapatos),
osadía del cuerpo hacia las rocas
iluminadas por los faros,
un Renan estrenado
para llegar sin cargas a las citas,
certidumbre de hacer lo que restase
cualquiera de los días infinitos,
lectura inagotable de unos muslos,

un despertar sin bronquios, amanecer de axilas
olorosas y tiernas,
crujían desayunos al sol de las mañanas
diferentes en todo y de dulce linaje (pág. 22).

El tránsito entre la narrativa y la poesía, en una generación que tanto aproximó ésta a las fórmulas y modos de aquélla, no es un caso singular en García Hortelano; en el nº 8 de *La ilustración...* se publican también poemas de Carmen Martín Gaité: "Madrid la nuit", "Libros y papeles" y "¿Quieres jugar?". Del mismo modo que García Hortelano, Martín Gaité utiliza en sus poemas, y en especial en "Madrid la nuit", un modo de narración fragmentada mediante la acumulación sucesiva de imágenes de una forma semi-caótica que sólo mantiene el hilo narrativo a través de algunos enlaces lógicos; el ritmo poético se impone a la memoria y acaba arrastrando imágenes sin apenas tránsitos lógicos marcados y dominando el orden narrativo, en una técnica que también podía observarse en el poema de José Agustín Goytisolo:

Zig zag de rutas donde vas gastando
suela de tus zapatos, palmadas a serenos,
saliva con que hacer rodar mentiras,
gestos que se dirían verdaderos,
mil pesetas ganadas a los chinos,
alaridos a un taxi, giros del minuterero,
cerillas, labia, risa,
y el don tan frágil de no haberte muerto (pág.
2-3).

Conocida, principalmente, como estudiosa de la poesía contemporánea y de la literatura del exilio español, Aurora de Albornoz publicará un extenso poema en el nº 9 de *La ilustración...*: "En la larga noche (desde

Mardid, para Rafael Alberti, en Roma)". La técnica del "collage" es utilizada en este extenso poema de Aurora de Albornoz para recomponer la narración de una historia fragmentada que acontece entre 1926 y 1937. El texto se compone, a partir de técnicas modernas que la misma estudiosa subrayaría en la última poesía de José Hierro¹⁰⁷, mediante la superposición y yuxtaposición de distintos planos narrativos, de distintas voces poéticas que se intercalan y se interrumpen, y que viajan adelante y atrás en el tiempo y en el espacio, logrando así una fragmentación completa de la historia, que queda completamente elidida al lector:

1926

Antonio, sardo de origen, torinés de hambres,
de cien años de hambres y de muros...

Regina Coeli, Roma. San Vittore, Milano.
Acorralado de cien cárceles.
De cien años de cárceles, en Turi.
Herido de cerrojos de otros hombres,
del amargo destierro de otros hombres,
del terror clandestino de otros hombres.
Cómo seguir, vivir, decir,
encender la esperanza (pág. 8).

Yuxtaposiciones y superposiciones son técnicas que logran una narración sincopada y fragmentaria, del mismo modo que la utilización del "collage", la elisión del asunto del poema o la utilización de esquemas sintácticos paralelos que favorecen una exposición a partir de imágenes superpuestas. Casi todos estos rasgos ya habían sido subrayados por José M^a. Castellet en su prólogo a *Nueve novísimos*¹⁰⁸ y podían encontrarse en los poemas

recogidos en aquella antología. Los poetas de la generación del medio siglo, al igual que algunos de los autores de generaciones anteriores, coincidían con los más jóvenes en una serie de técnicas estilísticas semejantes.

También crítico y estudioso vinculado a la generación del medio siglo, José Ramón Marra López da en su poema "Resto de epitafio", publicado en el nº 10-11, un singular ejemplo de expresión poética a través de un referente objetivo de orden cultural, de modo muy semejante a como lo hace Kavafis en sus poemas históricos o Ezra Pound, y como también lo harán los poetas más jóvenes en sus manifestaciones más culturalistas:

Anfistro,
poeta griego, según parece,
hace siglos perfectamente olvidado,
permanece,
evocado por un trozo
-incompleto-
de lápida sepulcral,
que su amada le dedicó, en su momento,
y yo ahora contemplo
en este solitario y polvoriento
nuevo cementerio (pág. 26).

Pero el poema de Marra López no hace sino subrayar un entronque de raíz culturalista en la poesía que los autores del medio siglo publican en estos años, que ya ha quedado señalado en los casos de José Angel Valente, de García Hortelano o de Aurora de Albornoz.

El referente cultural es utilizado principalmente como *enmarque* en los dos poemas que Fernando Quiñones,

uno de los poetas del grupo andaluz de la generación del medio siglo, publica en *La ilustración...* . En "Finnsburh", aparecido en el nº 4, el referente cultural, un fragmento literario de la historia de *Finnsburh*, en que se narra la traición y muerte de sesenta guerreros daneses a manos de un rey frisio, sirve como correlato objetivo para expresar en dos planos, uno personal y otro épico, unos sentimientos particulares en un tono elegíaco, que logran así un distanciamiento profundo:

Ah no, tú sabes bien que a cuanto pueda
haber de cierto
en esas conmisericordias excede cuanto ya te fue
otorgado
y que, tal los sesenta
caballeros daneses traicionados por el rey
frisio,
fuera indigno olvidar lo generoso de la
cabalgada (pág. 5).

El referente cultural se recubre así de un aspecto histórico, que cobrará verdadero relieve en "Entorno y compra de *La lirio*", publicado en el nº 9. En este texto, la idea de *enmarcamiento* queda ya subrayada desde el título: el poema pretenderá recrear el entorno histórico y popular que rodeó al personaje de *La lirio*. Así, el texto contrapone, en continua yuxtaposición, dos planos distintos en la recreación de ese "entorno": por una parte, un plano de referencia netamente cultural que reproduce de forma fragmentaria una copla popular en la que se cuenta la historia de *La lirio*; por otra parte, un plano de recreación del entorno histórico. De esta

manera, el poema cobra el aspecto de una crónica narrada en dos niveles distintos y contrastados que se complementan de modo perfecto:

Tiene en Cáí La Bizcocha
un café de marineros
y en el café hay una niña
coló de lirio moreno

Lirio la llaman por nombre...

Naturalsocialista, don Fermín Salvochea,
erguido y cano como Dios
en las calcomanías, entregaba
su ancianidad a los invernizos
aguajes caleteros (pág. 6).

El poema se inserta así, de un modo ajustado, dentro de la poesía como crónica narrativa que Fernando Quiñones comienza a desarrollar, en su labor más personal, a partir de 1968 con libros como *Las crónica de mar y tierra*, *Las crónicas de Al-Andalus*, *Las crónicas del 40* o *Las crónicas americanas*. Sus poemas cobran así un doble aspecto histórico-cultural y narrativo, sin perder su raíz profundamente popular.

Carlos Alvarez es uno de los poetas que más constante ha resultado en su producción como autor social y testimonial, dando cabida en sus poemas, muchas veces, al manifiesto puramente político, aunque ligado, la mayor parte de ellas, a una poética deudora de Antonio Machado, Celaya y Otero, que combina el profundo sentimiento humano con el testimonio directo de la realidad social¹⁰⁹; así lo muestran algunos de sus libros, como *Estos que ahora son poemas* (1969), *Tiempo de siega* y

otras yerbas (1970), etc. En cambio, en *Aullido de licántropo* (1973) abandona el testimonio directo en una creación poética en la que, a través de la imaginación y de la fantasía, la crítica socio-política se eleva a un plano alegórico¹¹⁰, cuyos referentes son los animales, lo mismo que las preocupaciones humanas, que subyacen en todos los poemas. *Aullido de licántropo* supone, sin lugar a dudas, uno de los mejores logros poéticos de Carlos Alvarez; al ciclo que dio origen a aquel libro pertenece "Ante una tumba sin cruz. (Experiencia licantrópica)", publicado en el n° 2-3 de *La ilustración...*:

Quedó mudo el espejo. Regresé a mi reposo
de oscuridad y en blanco.
Sobre mí, no la luz del plenilunio,
sino el hierro letal del epitafio
fugaz y lentamente vislumbrado:

"Porque tuvo la suerte de tener mala
suerte,
se transformó en persona
aunque había nacido en un mundo inhumano" (pág.
25).

Así pues, incluso los poetas que habían sido más directamente testimoniales, como es el caso de Carlos Alvarez, comienzan en los primeros años setenta, y algunos incluso antes, a despegarse, a distanciarse de la realidad, a referirse a ella de un modo indirecto, mediante el poema con referente cultural, por ejemplo, o aludiéndola y eludiéndola a la vez de un modo alegórico o metafórico. Al mismo tiempo, se relegan las preocupaciones sociales más inmediatas por una mayor

atención al yo. En fin, incluso en los poetas que habían sido en su producción anterior más realistas y testimoniales, hace entrada de un modo desbordante la imaginación y la fantasía, con una mayor atención al lenguaje como modo de exploración y conocimiento, que tiene como consecuencia el enriquecimiento del instrumento lingüístico. Es evidente que en esta renovación lingüística y poética, que se empieza a operar en los primeros años sesenta, aunque se generaliza algunos años más tarde, tienen un papel definitivo aquellos poetas que comienzan a publicar en el primer lustro de la década, adelantando una serie de actitudes que radicalizarán en la segunda mitad de esa misma década los poetas más próximos a la estética novísima¹¹¹; aunque tal renovación, como vengo apuntando, se revela con mayor o menor simultaneidad en autores de diferentes generaciones. En esta renovación estética que se empieza a gestar en los primeros años sesenta de la mano de autores nacidos en la década de los años treinta, desempeña un papel fundamental la obra de Félix Grande. Si los dos primeros libros de Grande, *Taranto* y *Las piedras*, suponen en cierto modo un prólogo, su voz más auténtica y personal aparecerá en *Música amenazada* (1966), que adelanta ya una renovación lingüística que se hará patente algunos años después, y en *Blanco spirituals* (1967), donde su lenguaje se aproxima ya de un modo definitivo al de los poetas "novísimos", que en torno a

ese año publican sus primeros libros¹¹². De Félix Grande *La ilustración...* publicará el siguiente soneto en alejandrinos en el n° 7:

Adversario modesto y leal de la desgracia:
Llanto, pequeño dios que a todos arrodillas,
gran pizca de perdón: concédeme la gracia
de mullirme el dolor lamiendo mis mejillas

Tú que alumbras la cara sin fin del
asesino
y humedeces el lento chirrido del traidor
y al borracho brutal le rebajas su vino,
también a mí oh llanto socórreme señor

Donde quiera que estés, en la oscura
maraña
que forman mis raíces y mi historia y mi
entraña,
te suplico que mires y tengas compasión

Y así mi vida irá lavándome la cara
y me echaré despacio en una cama, para
que se duerma unas horas mi pobre corazón (pág.
5).

Si Fernando Quiñones, Carlos Alvarez y Félix Grande suponen, en cierto modo, un desarrollo de una línea, aunque desde múltiples perspectivas, marginal a las corrientes predominantes en la poesía del medio siglo, el caso de Agustín García Calvo resulta mucho más radical, puesto que el desarrollo y evolución de su poesía han corrido generalmente de un modo completamente aislado al de su generación y muchas veces en contra de las estéticas dominantes en aquélla. Es precisamente Agustín García Calvo, en su condición de poeta "francotirador", el autor cronológicamente incluido en la generación de los años cincuenta que más poemas publica en *La*

ilustración..., lo que en cierto modo indica una cierta asunción de su magisterio. Los poemas de García Calvo publicados en los nº 1, 4 y 10-11 de *La ilustración...* recrean en un lenguaje muchas veces arcaizante fórmulas poéticas próximas a las de la canción tradicional, como en "Canción de tren", donde el poema recuerda en algunos casos la poesía neopopularista de algunos autores de la generación del 27:

Al remontar de la loma, cuatro
cipreses negra su llama afilan;
luego el tapial del cementerio
deslumbra de cal viva.

Razón, clara razón,
dame tú el amor y la vida

(nº 4, pág. 4).

En otros casos, las imágenes, que en estos versos son de raíz netamente popular, se aproximan decididamente a la metáfora creacionista de tipo más vanguardista, como en el poema que comienza "Tú, cuya mano me ha bañado":

Tú, que ni tú te acuerdas dónde
tendiste aorear las nubes blancas,
que de tantos amores que tienes olvidas
los nombres de todos los días de la semana
(...)

Tú, que tan dulcemente besas
que el cielo bocabajo se volcaba (nº 1,
pág. 9-10)

En algunos casos, sus descripciones paisajísticas fragmentarias, superponiendo imágenes en una casi pura abstracción, recuerdan también a los poetas españoles de los años veinte:

La sombra es toda blanca; sobre el ciprés
la luna cuelga; suena el arroyo en mis
oídos. Dime quién, oh luna
va a recordar lo que yo vivía (nº 10-11,
pág. 11).

Creo que no resultaría desencaminado aventurar que, tras el tono de reflexión filosófica que domina, por ejemplo, en *Sermón de ser y no ser* (1972), o además de este tono, lo que los poetas de la generación del 68 admiran de la poesía de Agustín García Calvo es, gracias al desarrollo marginal de su obra, su vinculación con ciertos modos formales y estilísticos heredados de la generación del 27 y la recuperación de una palabra poética autónoma, independiente de cualquier preocupación social o testimonial.

Aunque por fecha de nacimiento resulta contemporáneo de la generación del medio siglo, lo cierto es que Juan Benet desarrolla su novelística principalmente a partir de la publicación de su novela *Volverás a Región*, en 1968, de modo paralelo a la generación más joven; de ella, y fundamentalmente del núcleo novísimo, recibe muestras de admiración desde sus primeros momentos. Como García Hortelano, Juan Benet supone un caso de novelista que realiza pequeñas incursiones en el género poético; de estas incursiones son resultado los dos poemas incluidos en el primer número de *La ilustración....* En estos poemas, Juan Benet combina los rasgos que caracterizan su narrativa: un cierto hermetismo, una aproximación

intelectual a la realidad, la elisión de la anécdota poética, etc. Todo ello se une a una profunda reflexión y a un juego narrativo con diversos personajes dentro del texto poético:

Me preguntará
¿estableciste a tiempo tu pronóstico?
¿te dejaste llevar por la lectura?
No tendré tiempo;
no sólo he cerrado el libro a media página
sino que
no ignorando el desenlace
a todo trance escondí el final (pág. 11).

En el segundo poema incluido en la primera entrega de *La ilustración...*, aparece oculta una anécdota histórica, que apenas permite establecer, por un juego de elisión/mostración, un leve hilo narrativo en el texto:

Me dirás
que tiende a no saberse
lo que encierra la impostura
en cerco y túmulo, la ardiente luna es
la cuarta compañía
del regimiento Pavlovski (pág. 13).

En fin, creo que ha quedado suficientemente subrayado en las páginas anteriores un doble movimiento con respecto a la poesía de la generación de los años cincuenta, tal como aparece reflejada en las páginas de *La ilustración...*. Por una parte, puede observarse una influencia decisiva, un enlace, de algunas de las poéticas más importantes del medio siglo, desprovistas ya, de modo casi absoluto, de cualquier resto de crítica social tal como se entendió en etapas anteriores, en

algunos de los poetas de la generación del 68. Así, no es en modo alguno desdeñable, por ejemplo, la proximidad de la poesía de José Angel Valente, a partir de los años sesenta, a la de Pere Gimferrer, o el enlace de la poesía de Juan Luis Panero o Luis Antonio de Villena con el tono elegíaco y experiencial de la poesía de Francisco Brines. Por otra parte, puede señalarse claramente una renovación de técnicas y modos estéticos en los poetas del medio siglo que les aproximan directamente, aunque manteniendo su voz personal, a la poesía que los autores más jóvenes están escribiendo en los primeros años setenta. He señalado la importancia que tiene, en los poemas de la generación del medio siglo publicados en *La ilustración...*, la utilización de referentes culturales, como correlatos objetivos; la escritura de poemas de raíz fundamentalmente histórica; la utilización de "collages", narraciones fragmentadas a partir de imágenes, superposiciones y yuxtaposiciones espaciales y temporales, etc. que dan al poema un carácter sincopado y elíptico. En fin, puede señalarse en estos autores, que así se aproximan a los poetas más jóvenes, una renovación lingüística absoluta, como resultado de una mayor amplitud en la visión de la capacidad del poema y de sus posibilidades de captación de la realidad circundante en su complejidad, renovación que conlleva el abandono casi de modo definitivo de las fórmulas realistas que habían dominado durante una gran parte de la posguerra.

Poesía española: generación del 68

El grueso de las colaboraciones recogidas en *La ilustración...* está ocupado por poetas nacidos después de la guerra civil, es decir, por la generación poética más joven en la mitad de los años setenta. Nada menos que cerca de cuarenta poetas jóvenes recoge *La ilustración...*, cuyas colaboraciones abarcan casi la mitad de las páginas de la revista. En este sentido, *La ilustración...* se muestra como una publicación atenta a la producción más actual y, por ende, a la producción más actual de los poetas más jóvenes. He señalado páginas atrás el carácter vanguardista de *La ilustración...* en su voluntad de enlace con los movimientos literarios de vanguardia anteriores y posteriores a la guerra civil; este carácter vanguardista afecta también a la selección de los textos poéticos de los autores más jóvenes, atendiendo a aquellas líneas poéticas, dentro de la generación del 68, que muestran un más claro carácter rupturista con la poesía anterior. En este sentido, creo que, frente a la opinión sostenida por Guillermo Carnero en 1979¹¹³, *La ilustración...* sirve de vínculo de unión y órgano de expresión y extensión de las estéticas reunidas por Castellet en *Nueve novísimos* tres años y medio antes y como mantenedora en cierto modo de la postura

rupturista¹¹⁴ propugnada por el crítico catalán en 1970. Si bien las coordenadas estéticas que sustenta el grupo "novísimo" en *La ilustración...* no son las mismas que se recogieron en la antología, coordenadas agotadas antes de ser antologadas¹¹⁵, sí puede señalarse una continuidad, en cierta manera, de la voluntad rupturista que condicionó aquéllas. En este sentido, como continuación no de la estética novísima tal como se recogía en la antología, sino de las posturas derivadas de aquellos presupuestos, en *La ilustración...* publican, por vínculos evidentes de amistad¹¹⁶, los nueve poetas recogidos por Castellet en su antología de 1970. Así, como extensión y muestra de la evolución de las estéticas derivadas de la antología de 1970, creo que, tanto como las colaboraciones particulares de cada autor, habrá que tener en cuenta la fecha de la inclusión del poema en la revista así como si se inscribe en una tendencia determinada, a fin de señalar, dentro de lo posible, la evolución de la poesía representada en *La ilustración...* en esos años.

El primer poeta de la joven generación en colaborar en *La ilustración...* es José María Álvarez, que, incluido por Castellet en el grupo de los seniors dentro de *Nueve novísimos*, publica en el nº 1 dos poemas: "The pearls", escrito en septiembre de 1970, y "The river o la presencia perdida", cuya primera redacción data de mayo de 1971. José María Álvarez, de quien hasta 1974 sólo se

había adelantado una antología de su poesía en 87 poemas¹¹⁷, si se excluye su primerizo *Libros de las nuevas herramientas*¹¹⁸, dentro de la tendencia de poesía social, publicaría ese mismo año la primera edición de *Museo de cera*¹¹⁹, donde incluiría los dos poemas publicados en *La ilustración...*, el segundo de los cuales sería completamente reescrito en la última edición de *Museo de cera* de 1984¹²⁰. Los dos poemas de Alvarez aparecidos en este primer número de *La ilustración...* inciden en una poesía de tono decadente, casi elegíaco, próximo al de Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma o Francisco Brines, en que el poeta se sitúa, en una renuncia de la vida presente, con su mirada vuelta hacia el pasado perdido, en "The river o la presencia perdida":

Lo único que identifica todavía
Mi vida
es un olor a tierra
Mojada Unos árboles limpios por la lluvia
Perdidos en alguna mañana de mi infancia (pág.
15).

O con su mirada proyectada hacia el futuro, en "The pearls", en el que sólo se ve la muerte:

Solamente
Deseo
Que la vida me dé el tiempo preciso
Para que el Canto llegue a su destino
Ponerme en paz con cuanto quise
Hacer Y con mi muerte
Contemplar sereno
Cómo los días maduran o florecen
O me abandonan
libres (pág. 14).

Los poemas publicados en *La ilustración...* resultan sumamente característicos de la poesía que José María Álvarez incluirá en su primera edición de *Museo de cera*. El tono decadente y elegíaco, que se mantendrá a lo largo de toda su obra, se expresa, formalmente, en versos polimétricos y polirrítmicos, que señalan, en cierta manera, una despreocupación por las formas tradicionales, como señalaría José M^a. Castellet para los *novísimos*¹²¹. El ritmo poético no se logra ahora a partir de la repetición acentual y métrica de cada verso, sino, principalmente, a través de los paralelismos sintácticos que yuxtaponen imágenes e ideas en su repetición estructural:

En vano abro otra botella
En vano intentan distraerme
Con su sabiduría las mujeres de esta casa
En vano las cosas que he amado
Vendrían ahora como un amigo entrañable
A sentarse conmigo y beber sin preguntas (pág.
15).

La complicación sintáctica no se produce, pues, mediante la continua subordinación, que expresaría un pensamiento complejo, razonado y *silogístico*, sino mediante la yuxtaposición de oraciones estructuralmente simples, que supone un pensamiento *aforístico*, tal como quería Castellet¹²². De esta manera, el carácter narrativo que aún conservan los poemas de Álvarez se distancia del narrativismo tal como se expresa en poetas como Gil de Biedma, José Elías o los poetas de *Claraboya*, por una

ralentización del ritmo poético, hasta casi detenerse, producida por la continua yuxtaposición de oraciones. La ausencia de puntuación ortográfica aproxima la poesía de José María Álvarez a la de las vanguardias históricas en un intento de crear una simultaneidad en la lectura, una sincopación.

El poema con referente histórico o cultural es, sin lugar a dudas, uno de los modelos que caracterizan una parte importante de la poesía de la generación del 68. Es indudable que la joven generación encontraba un modelo próximo para este tipo de poesía, en el que el yo poemático se proyecta en figuras históricas, mediante el *monólogo dramático*¹²³ que protagonizan o narran el texto, en el poema "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", perteneciente a *Desolación de la Quimera*, de Luis Cernuda¹²⁴, que, al mismo tiempo, enlazaba directamente con un tipo de poesía muy característico de la tradición inglesa. Como en "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", o también, como ya señalé, como en "Maquiavelo en San Casciano", de José Ángel Valente, el poeta se identifica, mencionada o inmencionadamente, mediante el yo poético o mediante la objetivación en una tercera persona, con un personaje inserto en su marco histórico-temporal concreto, en un momento de su vida de plenitud existencial que anuncia, al mismo tiempo, la decadencia y la muerte, o que se sitúa al borde mismo de ésta. Es el caso, por ejemplo, de poemas como "Cascabeles" y

"Homenaje a Robert Luis Stevenson", de Pere Gimferrer, o de "Oscar Wilde en París", "El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro" o "El serenísimo príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera", de Guillermo Carnero, pero también de "Poeta de Alejandría", "A la mañana siguiente Cesare Pavese no pidió el desayuno" o "Pierre Drieu La Rochelle divaga frente a su muerte", de Juan Luis Panero. Ya he señalado anteriormente la evidente relación que guardan estos poemas con el concepto de *correlato objetivo*, como modo de expresión, elaborado por T.S. Eliot. En el nº 1 de *La ilustración...*, se incluía, dentro de esta tendencia a la poesía de *situación* histórica en la generación del 68, el poema "Trotski medita en Coyoacán", de Marcos Ricardo Barnatán, incluido en 1979 en su libro *La escritura del vidente*, en el que, según explica una nota del autor, la intención es "recoger ese silencio último de León Davidovich Bronstein esperando a su asesino", a la manera del poema conjetural borgiano:

Derramado el espíritu del vértigo
Olvidada la alta lengua de Canaán
Rota la roja vara o el inútil baluarte
El simulacro viejo del crimen no menguará.

En mi mano han puesto la airada señal
Las espinas y las zarzas de furor teñidas.

Ya todas las cuchillas están desenvainadas
Los tensos arcos de inminente muerte.

Sobre los hombros de mi herencia muda
El brillo de mi herida será llave (pág. 16).

Como ya señalara Francisco Brines para el caso de Guillermo Carnero¹²⁵, en este tipo de poemas con referente cultural histórico se establece una relación metafórica entre el título y el texto en sí, relación como representación, si se tiene en cuenta que el título del poema anuncia en un plano lo que el texto poético, que elide el referente, expreso en el título, desarrolla en otro. Así, si el título del poema de Barnatán anuncia al lector la meditación de Trotski y la sitúa espacio-temporalmente mediante el complemento circunstancial "en Coyoacán", el texto poético en sí desarrolla esta meditación y de ahí, de ese carácter del pensamiento inarticulado en lenguaje, nace la asociación de ideas que el poema recoge, la aparente irracionalidad de sus elementos constitutivos y el aparente hermetismo de su significado, puesto que el poeta no pretende exponer estados de mente cerrados, conclusos, sino formas abiertas, incompletas, para cuya interpretación es necesaria la participación del lector¹²⁶.

José María Álvarez, por su parte, volvería a colaborar en el nº 10-11 (mayo de 1976) de *La ilustración...* con un extenso poema de carácter histórico titulado "Clausura de la jaula". Identificado el personaje poemático, bajo la forma de un yo, con el personaje histórico de César Borgia en la batalla de Viana, la narración del poema discurre de forma fragmentaria a través de diversos planos, a través de

diversas acciones que se superponen unas a otras. Fragmentado casi por completo el hilo narrativo del poema, la unidad del texto se mantiene gracias a la cierta continuidad de la voz identificada con el yo poético y de la repetición de diversas fórmulas a lo largo del texto. El yo poético, César Borgia, atrae hacia sí una serie de imágenes de su pasado que se yuxtaponen de forma abrupta y sin ningún tránsito lógico con imágenes del presente en una configuración en que las fronteras temporales se borran, en una creación alucinada que intenta reproducir en la simultaneidad el discurrir temporal. En la eliminación de los elementos lógicos, de la lógica silogística y razonada, que señalara Castellet¹²⁷, los poetas jóvenes reducen el discurrir temporal a una acumulación simultánea de imágenes que concurren en la memoria en un momento determinado y lo logran, principalmente, como ya indiqué, mediante la yuxtaposición sintáctica: en un mismo espacio concurre toda su historia, en un momento de exaltación de un personaje concurre toda su memoria, toda su vida, que se agolpa con el presente. Pero, como ya señalé anteriormente, estos momentos culminantes de la existencia del personaje histórico recreado en el poema anuncian la decadencia y la muerte, y así César Borgia podrá gritar en el poema de Alvarez:

Oh acabar
A la cabeza de mis últimos leales
Cargar!

(...)

Y tú Leonardo

pinta

El final

Igual que iluminaste

Horas mejores (pág. 12-13).

El poema con un referente histórico será, como se irá viendo, uno de los modelos más constantes entre los poetas de la joven generación en *La ilustración*....

En el n° 2-3 de *La ilustración*... se publicaban poemas de José-Miguel Ullán y de José Antonio Gabriel y Galán. El camino emprendido por Ullán desde mediados los años sesenta hacia una poesía que rompe directamente con su experiencia social anterior y que avanza hacia un conocimiento poético a través de la asociación cada vez más libre de palabras dentro del poema, le lleva a comienzos de los años setenta a derivar hacia una poesía cada vez más experimental, que, trascendidos los límites de la labor significativa más común del lenguaje, trata de romper las fronteras de la escritura convencional. Si la búsqueda de relaciones inéditas entre las palabras, a fin de lograr un conocimiento más profundo de la realidad a través del lenguaje, le había aproximado a las experiencias surrealistas, el nuevo camino emprendido le llevará a la poesía experimental de tipo visual; esta etapa culminará en sus libros de 1975 y 1976 *Frases*, *Alarma* y *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. "A dulce memorias dado", el poema incluido en el n° 2-3 de *La ilustración*..., representa, en su tipografía "en caja", un avance de esta nueva etapa. En

4

4

4

en el nº 8 (junio de 1975) un soneto, en el que, bajo un título descriptivo, "Donde se acusa el cantor de tener malos pensamientos", a la manera de los poetas barrocos, el tema de la patria se desarrolla desde una óptica irónica, que ya aparecía en el anterior poema y que es característica de la mayor parte de la poesía del autor salmantino:

Paisanos cuyos salmos girasoles
chupan chavales como gato espina,
nada ahí os falta: paz y gasolina
y asociaciones y ananás y goles (pág. 12)

Narrador y poeta, José Antonio Gabriel y Galán, autor de libros como *Descartes mentía* o *Un país como este no es el mío*, publica tres poemas de tema amoroso en el nº 2-3 de *La ilustración*.... En ellos, la memoria visual, que tan importante resultará en la poesía de la joven generación¹²⁸, se une a una memoria cultural cinematográfica, con referentes a los *mass-media*¹²⁹, en la descripción de la amante en continuo cambio. La conciencia del paso del tiempo que, como en los autores barrocos, se agudiza en la joven generación, hace que la identidad de los objetos y de las personas se disuelva en los accidentes que se producen en el continuo cambio; y precisamente estos accidentes se convierten en lo característico de la identidad. Así el poeta podrá escribir:

Ahora no sabes qué hacer con lo que eres,

cuesta tanto acostumbrarse a los accidentes ocultos (pág. 30).

Es de esa forma como la amante puede ser comparada a "un Cid arruinado" o a "una Juana de Arco con miriápodos dentro" (pág. 28), puesto que su existencia, en el continuo cambio, también como en los poetas barrocos¹³⁰, es como "un sueño con ropaje de humo" (pág. 29). Del mismo modo, en su continua referencia a elementos cinematográficos, el yo poético se asocia en su memoria cultural con diversos personajes:

Me recuerdo
así cual Rita Hayworth arrollada
en Gilda por la virtud intensa.
Soy en definitiva el protomártir
de todos los toreros olvidados y en ruina.
Un producto de Harlem, Orcasitas
y el barrio prostituto de Bombay (pág. 27).

Mientras que la amante también se identifica con otro personaje de la mitología creada por los *mass-media*:

estás tú siempre azul,
limpia, indolente,
como una Marlene Dietrich
anterior y con besos (pág. 27).

La memoria poética funciona, así, atrayendo al texto imágenes de origen cultural, que se asocian en el recuerdo con otras de origen vital; es decir, la memoria cultural se manifiesta, a través de la alusión, como una parte de la memoria vital o existencial¹³¹. Por otro lado, la comparación e identificación de los personajes poéticos con mitos producidos por los *mass-media*, al

mismo tiempo que la expresión en un modelo lingüístico donde lo que domina fundamentalmente es la analogía¹³², y en consecuencia, no el lenguaje razonado, causal, sino el lenguaje aforístico, lleva a la creación, a través de la sustentación metafórica, de una mitología particular en el texto poético¹³³; es decir, la realidad, o lo que resta de ella, que subyace al texto se eleva a categoría mítica absoluta, con lo que el poema no está condicionado a un criterio de verdad, en su contrastación con la realidad, sino que, al contrario, el texto poético se ensimisma, se convierte en propio referente de sí mismo.

Tres autores de la generación más joven publicaban poemas en el nº 4 (julio de 1974) de *La ilustración...*: Javier Alfaya, Leopoldo M^a. Panero y Félix de Azúa. Narrador y poeta a mitad de camino entre la generación del medio siglo y la del 68, Javier Alfaya publicaba un poema narrativo de tono decadente, "La diva", que, en cierto modo, resulta emblemático de la actitud que toma la nueva generación ante lo decadente¹³⁴:

Sentada con quietud indiferente,
nos miraba sin vernos.
Los años no han pasado en balde
y aquella voz sensual que nos hería
en nuestra adolescencia
se ha ido amortiguando como un eco (pág. 11).

De tono muy distinto son los poemas de dos de los autores que Castellet incluyó dentro del grupo de la *coqueluche* en *Nueve novísimos*: Leopoldo M^a. Panero y Félix de Azúa. Panero, el más joven de los poetas

recogidos por Castellet en su antología, publica una prosa poética, semejante a las que habían formado parte de su primer libro *Así se fundó Carnaby Street*, aunque su planteamiento poético es radicalmente distinto y se encuentra más próximo de su segundo libro *Teoría*, publicado un año antes, en 1973. Si *Así se fundó Carnaby Street* se insertaba directamente dentro de una corriente surrealista que había afectado a una parte importante del grupo *novísimo* en su primera etapa, en torno a 1968¹³⁵, *Teoría*, y también la prosa poética incluida en *La ilustración...*, van más allá, en una línea de reflexión poética sobre el vacío a través del lenguaje y la capacidad de destrucción de éste al nombrar¹³⁶. En *Así se fundó Carnaby Street*, Panero establecía la fundación de un mundo en el pasado, un mundo, aquel representado en Carnaby Street, la londinense calle del movimiento hippy, que comenzaba a hundirse y desaparecer. Si *Así se fundó Carnaby Street* finalizaba con la destrucción total y las cenizas simbólicas de la desintegración del yo en "Ann Done: *undone*", *Teoría* supone la elaboración teórica de la locura¹³⁷, el análisis metódico del vacío, de la destrucción¹³⁸, y, en cierto modo, es paradójicamente un ejercicio constructivo; así, en el poema incluido en *La ilustración...* podrá leerse: "Tuvimos hambre, hambre de la nada" (pág. 12). Pero en este tipo de poesía subyace una concepción del conocimiento de la realidad a través del lenguaje llevada a sus extremos; si la palabra al

nombrar destruye la realidad de las cosas, como el mismo Panero confesaba a Federico Campbell, la única manera de acceder a la realidad de un modo verdadero será a través de la destrucción de la palabra, de la ruptura del lenguaje:

(metateórica:) descuartizad la palabra:
haciéndola, a un tiempo, recorrer ambos sentidos...

... cuando lo negro y lo blanco se funden, allí
no hay nadie... (pág. 13)

Sólo la destrucción de la palabra, del lenguaje, podrá otorgar un verdadero conocimiento de la realidad, que en Panero se manifiesta, de un modo paranoico, en la fantasía del fin del mundo¹³⁹, de la destrucción de la apariencia, de la que nace la realidad más verdadera. Y así podrá escribir en su poema en prosa:

Noche tras noche era el Terror, como si todo de repente se desnudara de su efigie, como si en todas las cosas se rompiera el límite que las mantenía como cosas, la realidad se quiebra como un vidrio, luego se enciende la luz, ilumina sus despojos. Luego la vida se constituye de la repetición de esos despojos (pág. 12).

Una investigación semejante sobre el vacío, sobre la nada, y su representación en el espacio en blanco de la página, "sur le vide papier que la blancheur défend", que escribiría Stéphane Mallarmé¹⁴⁰ cien años atrás, lleva a cabo, desde *El velo en el rostro de Agamenón* (1970) y, sobre todo, desde *Edgar en Stéphane* (1971), Félix de Azúa. El título de 1971 ya anuncia la vinculación de la

poesía de Azúa con una rama de la poesía post-romántica (Edgar Allan Poe) y simbolista (Stéphane Mallarmé) que investiga la realidad a través del lenguaje, que descubre el vacío que se oculta tras la realidad y construye un edificio de palabras¹⁴¹. Azúa subraya esta capacidad del lenguaje y del poema como elemento fundamental para conocer la realidad:

En primer lugar el conocimiento. Conocer la realidad por medio de la poesía, como el filósofo la conoce por medio de la filosofía o el hombre de fe por medio de la religión. Sólo soy capaz de escribir cuando conozco lo suficiente un misterio como para poder formular el enunciado. (...) El poema es la acción de rasgar. De manera que el poema es tanto más complejo cuanto más oscuro sea el misterio¹⁴².

La investigación sobre el vacío, sobre la nada, sobre la relación entre lenguaje y realidad, le llevaría a Azúa hasta el silencio y su cualidad como modo de expresión, defendido en la última parte de su poemario *Lengua de cal* (1972), que lleva, significativamente, el título de *Mudo*. A partir de ese momento, Azúa, al igual que Panero, entran en un largo silencio poético, al menos en cuanto a la publicación de libros, que sólo se romperá en 1977 con *Pasar y siete canciones*, en el primer caso, y en 1979 con *Narciso en el acorde último de las flautas*, en el segundo caso. En *Pasar y siete canciones*, libro al que pertenece el poema "Sobre el pasar sin pasar", incluido en el n° 4 de *La ilustración...*, Azúa rompe definitivamente con su investigación del silencio y de la relación entre realidad y lenguaje tal como lo había hecho hasta ese

momento, y "se entrega a la voracidad del humor más seco y a las peripecias culinarias del mejor pastiche"¹⁴³ en una poesía que se aproximará cada vez más al hombre. Un período transitorio en el paso de una etapa a otra lo marca la sección de *Pasar y siete canciones* que lleva por título *Descripción de cinco estatuas*, en la que se inserta el poema que aparece en *La ilustración...* dedicado a la estatua de los colosos del Nilo, que señala, en un plano simbólico, la relación dual e irreconciliable entre el lenguaje y los objetos: .

La hermana: en ella vivo como mujer
la posibilidad que fue elegid,
o el deshecho que yo mismo
debo asumir para su propia posibilidad (pág.
14).

A la última sección de *Pasar y siete canciones* pertenece el poema "Canción de los subversivos alcoyanos a sus compañeros que iban a ser fusilados en Valencia (1869)", incluido en el nº 12 (noviembre de 1976) de *La ilustración...*, donde, bajo el ropaje de un poema de marco histórico, se revela una intensa ironía, que será característica del siguiente libro de Azúa, Farra (1983), y una reflexión encubierta e ironizada sobre la función del poema:

Has conspirado, odiado y atentado
con los bolsillos repletos de panfletos
¡oh hermano adolescente!
que no surja un soneto
jamás de esa tu frente
no del sufragio universal.

Que nunca el mamarracho literario
pringue con sus merengues
la gloriosa corneta de las insurrecciones
los anónimos cuerpos que aplasta la reacción
sin remisión (pág. 8-9).

Tanto el poema de Leopoldo M^a. Panero como los de Félix de Azúa señalan que ya para 1974 es general, en los poetas que habían sido incluidos en *Nueve novísimos*, el abandono de una línea poética que manifestaba lo que Castellet denominaba como "cogito interruptus" dentro de las formas del "campo alógico", es decir, en formas que revelaban una formación táctil de la personalidad de los autores y que se vinculaban con los modos de expresión próximos al surrealismo, y su sustitución por otro nivel de manifestación del "cogito interruptus", el de la "ilógica razonada", es decir, aquel que muestra "la voluntariedad de ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva"¹⁴⁴. Es evidente, que esta forma de planteamiento del "cogito interruptus", en la generación más joven, como expresión de una "ilógica razonada" se revela más eficaz para denunciar la manipulación del lenguaje por el poder¹⁴⁵, en cuanto que el lenguaje, como apuntaba Castellet, "traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva", y así lo expone en 1971 Panero a propósito de su nueva etapa de reflexión sobre el vacío, sobre el blanco:

Construir el blanco. El blanco que no es inocencia sino no-humanidad. Se rechaza todo. Se destruye todo. En cambio diciendo no, o tratando de protestar, no se destruye nada sino que se integra uno en el sistema. Sólo el blanco puede separarnos por completo. Sólo en el blanco se puede realizar el fin del mundo total y absoluto¹⁴⁶.

Es de esta forma, como comienza a generalizarse también una reflexión profunda sobre los mecanismos de relación entre el lenguaje y la realidad y, en consecuencia, entre el lenguaje y el poder, que se manifiesta en una generalización de la reflexión metapoética, entendiendo por metapoesía "el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público"¹⁴⁷. Si bien es cierto que esta reflexión metapoética aparece ya, a través de un nivel de expresión simbólica, en los primeros libros de Guillermo Carnero y de Pere Gimferrer¹⁴⁸, es hacia 1970-1971 cuando la metapoesía se empieza a manifestar de un modo directo, aparentemente plano, en tres libros: *Els miralls*, de Pere Gimferrer, *El sueño de Escipión*, de Guillermo Carnero, y *Ritual para un artificio*, de Jenaro Talens¹⁴⁹. Pero, en cierto modo, también la referencia a los mitos de los *mass-media* adelantaba el modo de expresión metalingüístico que se desarrollaría en la metapoesía, en cuanto a referencia a un sistema de significaciones secundario, creado con anterioridad al poema mismo; Castellet ya apuntaba este hecho en el prólogo a *Nueve, novísimos*:

Sólo que el lenguaje de los mitos creados por los *mass media* es un meta-lenguaje, que forma parte de un sistema semiológico secundario, porque se edifica a partir de una cadena semiológica anterior¹⁵⁰.

En este sentido, la referencia a los mitos creados por los *mass-media* y la metapoesía coincidían en establecerse como referencia a un sistema de significaciones anterior, ya creado, y, por lo tanto, ambas formas ponían de relieve, tal como lo indicaba Carlos Bousoño para la metapoesía, el "carácter imaginario, o sea, no real, de la obra estética"¹⁵¹.

Esta reflexión generalizada sobre la relación entre el lenguaje y la realidad, sobre la capacidad de la palabra poética y sobre el espacio en el que se desarrolla el poema, encuentra sus ecos en el n° 5-6 de *La ilustración...*, en los poemas de Jesús Munárriz y de Joaquín Puig. En su primer poema, Munárriz reflexiona en un plano simbólico sobre el acto de poetizar:

Abrillanta el metal, vacía el filo
al instrumento terco, púlelo, acéitalo,
que el gañán no lo aparte ni lo anule el
perito;
pon en la bola el pie,
acordes bala y ojo;
tensa la sirga, afloja el muelle (...)
hurgando en la palabra
marca el paso futuro
de la arritmia; embrolla lo aprendido,
desvela lo soñado,
poetiza,
dispara (pág. 18).

Pero, ¿qué poetiza el poema?, ¿cuál es su materia? El poema poetiza su mismo ser, que, como acto estético, es

absolutamente imaginario y no real; en consecuencia, el poema sólo revela el vacío, la no existencia que, como en los poetas barrocos, proclama la muerte:

 Cuando otros pies recorran estas playas
 e interroguen al polvo por nuestras andaduras
 no han de oír más respuesta que la ceguera
 densa
 de lo que nunca ha sido,
 interrumpida sólo,
 o coreada
 por la extraña milicia del canto de las aves
 (pág. 19).

En este mismo sentido, Joaquín Puig, en sus dos poemas contruidos a partir de pensamientos aforísticos¹⁵², revela un planteamiento semejante del acto poético nacido a partir de la conciencia del vacío¹⁵³: "No se posee experiencia del poema, acaba con él; y el comienzo del poema es siempre una huida hacia el vacío" (pág. 22)¹⁵⁴. En consecuencia, el poema intentará establecerse como una negación del vacío, de la muerte: "La refutación de la muerte es la obsesión de los carniceros del siglo, obsesos por lo inmóvil" (pág. 23). Pero, paradójicamente, el poema sólo revelará esa ausencia, ese vacío, como en el caso de Munárriz: "En la salvación florecen pasos cuyas huellas apenas se hollaron; pasos de nadie" (pág. 22).

Pero la reflexión sobre el acto poético ensimismado, sobre la relación entre lenguaje y realidad, sobre cuál es la materia que el poema poetiza y, en consecuencia, la reflexión sobre el vacío, llevan a la metapoesía hasta el

extremo en que se comienza a plantear la necesidad del silencio, de un silencio generador, en algunos casos, que, como el metapoema, "cuestiona la capacidad expresiva del lenguaje"¹⁵⁵; el lenguaje, y en consecuencia el texto poético, se resuelve, así, incapaz de reflejar la realidad, algo que ya subyacía en la estética culturalista, y en consecuencia halla en su propia referencia, en la referencia a sus propios mecanismos y a su incapacidad de expresarse, su única posibilidad de existencia. De un modo poético revelador, Jenaro Talens lo explicará en su poema "Estado de sitio", incluido en el n° 7 (abril de 1975) de *La ilustración...*:

el silencio me proyecta una proposición
sin otra referencia que las proposiciones
en que este otoño consiste
vuelto ya cima de mi pensamiento
y allí mi rostro escrito como otra imagen de la
realidad (pág. 8).

El silencio sólo remite a sí mismo, igual que el lenguaje, y consecuentemente la escritura poética no puede expresar la realidad, sino, a lo sumo, crear "otra imagen de la realidad". En consecuencia el divorcio entre realidad y lenguaje es absoluto.

Si el espacio en blanco, la página en blanco, expresaba metafóricamente el silencio, la incapacidad del lenguaje para nombrar algo que no fuera a sí mismo, una recreación de esta metáfora, ahora en su formalización de espacio negro y de ceguera absoluta, puede verse en

"Eclipse lunar", poema que Pedro J. de la Peña publica en el nº 7 de *La ilustración*....:

He visto negras noches de negrura
oscilante:
(raja de luz candente en el aire lejano,
gajos de opalescencia en las fúnebres sombras).
Han apagado el fuego.
Nunca ha sido tan nula, tan borrada de golpe,
la visión de mis ojos.
Ceguera nos aisla.
Sin cristal, sin aceite, sin fanales ocultos:
hoy es noche total (pág. 14).

La reflexión sobre la incapacidad del lenguaje para expresar la realidad que comienza a intensificarse a comienzos de los años setenta no sólo se manifiesta, no obstante, en la metapoesía, de cualquier tipo, o en su consecuencia, la retórica del silencio, sino que en muchos casos lleva a una radicalización de los elementos irónicos en el poema, a una radical ironía, que limita, en ocasiones, con el humor. Ya he señalado cómo la ironía formaba una parte fundamental en *Pasar y siete canciones*, de Félix de Azúa, y sobre todo en la "Canción de los subversivos alcoyanos...". Castellet señalaba ya para los primeros libros de Manuel Vázquez Montalbán "un humor espontáneo que se resuelve muchas veces en ironía desolada"¹⁵⁶ y que, por lo tanto, descubre un cierto afecto por el objeto ironizado, lo cual revela, como en Jaime Gil de Biedma, una poesía de profunda raíz sentimental (*Una educación sentimental* se titulaba precisamente su primer poemario), en la que el elemento autobiográfico resulta fundamental. El tratamiento del

tema amoroso, en esta poesía sentimental e irónica, ocupa un lugar importante, reflejando esa tensión entre sentimiento y distancia que se resuelve, como ha indicado también Castellet, en un continuo juego de ambivalencias y ambigüedades: "hay deseo y rechazo, ternura y distancia, ilusión y desencanto, pasión y cansancio"¹⁵⁷. Esta ambivalencia entre sentimentalidad e ironía se resuelve muchas veces del lado de la ironía más absoluta, como en los fragmentos de "Historia de amor de la dama de ámbar", recogidos en el nº 5-6 de *La ilustración...*:

se me quedó desnuda
bicolor el verano de su piel
marcaba recorridos

exactitud del placer

y al verla tancercana
real su carne humana
mi hijo predilecto

se negó a crecer

por más que la cercaba
por más que me mecía
por más que me abrazaba

no pudo ser

le destejé las pieles
descosí sus junturas
y a las doce campanadas

la volví a perder

(pág. 11).

"Historia de amor de la dama de ámbar" supone el fin de las primeras dos etapas de la poesía de Vázquez Montalbán que agrupan sus libros escritos entre 1962 y 1973, y es la última consecuencia de esas etapas, al mismo tiempo que el avance hacia el nuevo período que se iniciará con Praga (1982). Por otra parte, los fragmentos reproducidos

en *La ilustración...* son los únicos que se conservan del extenso poema, tal como confesará años más tarde el propio autor al reunir su poesía completa:

Lamento no poder incluir en este libro los trece poemas "Historia de amor de la dama de ámbar", obra que perdí al extraviar una carpeta en la que figuraban todos los bocetos, versiones, a mano y a máquina. Es cierto que la extravié en un lugar compensador, Grecia, y que podía haberla recompuesto a partir de los únicos poemas que pude recuperar, los publicados por Martínez Sarrión en *Cuadernos de Ilustración Hispanoamericana*¹⁵⁸.

Evidentemente, la refernecia errónea de Vázquez Montalbán era a *La ilustración poética española e iberoamericana*.

Pero la ironía no sólo se manifestaba, como en el caso del poema de Vázquez Montalbán, como una forma de humor, sino que en algunos casos llegaba más lejos y se ironizaba sobre formas poéticas. Ya he señalado la importancia que cobra el poema con referente histórico dentro de un grupo importante de poetas de la generación del 68, como modo de hallar un correlato objetivo para la expresión personal, y la generalización que sufre este modelo poético en los poetas más jóvenes desde mediada la década de los sesenta. Guillermo Carnero, en el extenso poema "Sitio y captura del Trocadero. Poema heroico. (Fragmentos de la Parte I)", que no será recogido posteriormente en libro, ironizaba sobre este modelo de poema con referente histórico llevándolo hasta sus extremos en una aglomeración y confusión de hechos que se inician "en 1737 y en el lugar aragonés de ***" y

concluyen con la jura de la Constitución por parte de Fernando VII. La ironía surgía también en el poema a través del contraste entre el tono histórico-científico de la voz poética principal y los comentarios incluidos como discursos referidos de personajes de época. En cierto modo, en su ironización del modelo de poema con referente histórico, "Sitio y captura del Trocadero..." coincidía con la "Canción de los sublevados alcoyanos...", de Félix de Azúa, y venía a señalar en alguna forma un cierto agotamiento del poema con referente histórico tal como había sido entendido por la generación más joven hasta ese momento¹⁵⁹.

Otro rasgo de estilo que había caracterizado a una parte importante de la poesía de la generación del 68, la incorporación al texto poético de los mitos de los *mass-media*, como otra manifestación de la referencia cultural, también había entrado en crisis, al menos dentro del grupo *novísimo*, que lo había incorporado como uno de sus caracteres más prototípicos. No obstante, aún pueden hallarse poemas como "Alicia en el país de los sueños rompe los cuadros de Blardony para salir de allí y venirse a jugar conmigo", de Julián Marcos, donde el título descriptivo y su relación metafórica con el texto añaden otro rasgo común con la estética del momento *novísimo*, o en el poema del novelista Juan José Millás, incluido en el nº 10-11 (mayo de 1976) "Pon algo de los Beatles, que me voy a morir", donde el tono irónico ya

señala un distanciamiento considerable con respecto a este rasgo estilístico.

Como ya se ha visto, Castellet señalaba, en el prólogo a su antología, la formación *táctil* de una parte de los poetas que él recogía y cómo esta formación *táctil* se manifestaba, por un lado, en una profusión de imágenes visuales en sus poemas y, por otro, en el desarrollo de una forma de pensamiento aforístico, y no silogístico¹⁶⁰, que en última instancia lleva a una visión analógica de la realidad y a su expresión mediante la yuxtaposición de imágenes en oraciones de similar estructura sintáctica. En este sentido, un ejemplo de esta tendencia poética tan característica de una parte de la poesía de la generación del 68 se encuentra en el poema "Quieta en los salones...", que Cristina Peri Rossi publica en el n° 5-6 de *La ilustración...*; el poema está compuesto fundamentalmente a partir de imágenes visuales que se yuxtaponen a través de estructuras sintácticas semejantes:

Quieta en los salones
te amé por tu inmovilidad de estatua
por las catedrales de tu cuerpo
medievales
por los lagos fijos de tus ojos
un segundo
en la ventana
por tu adolescencia rubia
como una lámpara
por tus paseos por el parque (pág. 21)

En el n° 5-6 se incluían también poemas de Eduardo Chamorro y de Manuel Ballesterro.

En el apartado dedicado a las traducciones, he señalado la importancia que, dentro de éstas, tienen las dedicadas a la poesía del período romántico, apuntando qué caracteres de aquélla parecen influir en los poetas de la generación del 68. Creo que no resulta ocioso hablar de un cierto neo-romanticismo en la poesía de la generación del 68 en su primera etapa, neo-romanticismo que se manifiesta en un cierto intimismo para el que se pretende buscar todo tipo de máscaras¹⁶¹, que empieza a decrecer en algunos autores en torno a los primeros años setenta, para derivar hacia un enlace con la tradición clásica¹⁶². El poema citado de Cristina Peri Rossi apunta este tratamiento neo-romántico dentro del tema amoroso. Un tratamiento semejante del tema amoroso puede hallarse, ahora con un tono narrativo y proyectado hacia el pasado, en el poema "Lugar", que el narrador José M^a. Guelbenzu incluye en el n^o 7 de *La ilustración...*:

Amor, amor mío, nuestro es el encuentro
que siempre nos reúne,
al igual que la tierra, ensordecida
por el fragor de caballería en la batalla,
se torna al fin paisaje
y la memoria y la gente
la vuelven a estimar (pág. 9).

Semejante tratamiento puede hallarse también en el poema "Amame Medusa", que el también novelista José M^a. Merino incluye en el n^o 7.

"Nit d'abril", el poema que Pere Gimferrer publica en el n^o 8 (junio de 1975) de *La ilustración...*, parte

también, como los textos a los que acabo de referirme, de una experiencia amorosa traída al poema por la memoria y recreada en el texto a través del recuerdo y de las imágenes que éste conserva. Como en los poetas simbolistas y modernistas, y éstos como herederos de los románticos¹⁶³, Gimferrer trata de elevar esa experiencia amorosa y, paralelamente, la experiencia de la escritura del poema a un plano astral, de contacto con las constelaciones, en una búsqueda de la unidad total del pasado y el presente. Así, el poema se inicia con esta puesta en contacto entre la mente en blanco del poeta y la cúpula celeste:

La mente en blanco, con claridad celeste
de alto zodiaco encendido: cúpula vacía,
azul y compacta, forma transparente
al abrigo de una forma (pág. 9).

De esta manera, acude el recuerdo al poema, pero éste no es capaz de recuperarlo en las palabras, sino que lo crea de nuevo; el lenguaje se revela, pues, dentro de su incapacidad para captar la realidad, que he venido señalando como idea predominante en estos poetas, como elemento generador de una nueva realidad, la del objeto estético, que nace en el poema:

Así vuelvo a encontrarme
buscando esta calle. Ni está, ni estaba:
ahora existe, en levitación,
porque la mente la inventa (pág. 9).

Y, así, el poema se desarrolla en una continua duplicidad de planos que reproducen la realidad y la realidad creada por el poema, los dos cuerpos de los amantes, el recuerdo y el presente, la "estancia cósmica" y la estancia terrenal, etc. El poeta, en consecuencia, escribirá:

¿Un sentido? Todo, ahora, es doble:
las palabras y los seres y la oscuridad (pág.
11).

Sin embargo, la confluencia de esas realidades dobles otorgará al poeta un conocimiento más profundo de lo real, de sí mismo, un conocimiento que sólo ha podido alcanzar en el poema a través de las palabras, a través de la creación de la realidad que han llevado a cabo las palabras:

Pero, escucha: muy lejos, desde esquinas
y faroles nocturnos, vacíos de murmullos,
negativo ignorado de magnesio,
vengo, mi rostro viene, y ahora este rostro
vuelve a ser el rostro mío, como si con un
molde
me rehicieran los ojos, los labios, todo,
en el arduo encuentro de este otro, un trazo
dibujado al carbón, que no conozco, que toma
posesión del hielo, que me funde y me hiela
(pág. 11).

De esta forma, el poema se revela, pues, como un instrumento único e insustituible de conocimiento de la realidad a través de la palabra, a través de los elementos lingüísticos desarrollados en el texto. La recreación de la experiencia amorosa en el poema contribuirá a este conocimiento¹⁶⁴.

"Nit d'abril" formaba parte de un grupo de *Tres poemas* escritos por el autor catalán en 1974, que adelantaban las formas expresivas que habrían de tomar cuerpo dos años más tarde en *L'espai desert* (*El espacio desierto*). Si, en cierto modo, los poemas de *Els miralls* (*Los espejos*), primer libro de Gimferrer aparecido en catalán en 1970, significaban una continuación con los presupuestos eliotianos que habían sustentado una parte importante de su última producción castellana, un cambio estético considerable no se daría hasta su segundo libro en catalán, *Hora foscant* (*Hora oscurecida*), que se resolvería en una poesía donde tienen cabida de modo más directo las experiencias personales¹⁶⁵, la recuperación del yo individual¹⁶⁶. Esta recuperación del yo individual culminará en 1976 con *L'espai desert* (*El espacio desierto*)¹⁶⁷. Los *Tres poemas* que Gimferrer escribe en 1974 suponen un tránsito definitivo entre la recuperación de una voz arcaizante, en *Foc cec* (*Fuego ciego*)¹⁶⁸, y la recuperación de la voz individual.

Ya he comentado anteriormente el entronque del poema de Antonio Colinas "No se aloja en los mesones sino bajo el cielo estrellado" con la poesía del Romanticismo alemán y con la poesía de tono épico de Saint-John Perse, que también encuentra ecos en un nivel meramente formal. Sí quisiera subrayar ahora cómo el tono épico se logra mediante la recreación en el poema de un pasado histórico, en el que el referente cultural no se concreta

con la puntualidad con que se hacía en otros poemas históricos anteriores, sino que intenta recrearse mediante una ambientación espacial y temporal, con lo que se establece una cierta distancia incluso con poemas de referente histórico-cultural incluidos también en *Sepulcro en Tarquinia*, como este que comento; recuérdese, por ejemplo, "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein". Por otra parte, habría también que subrayar ese enlace cósmico, de naturaleza radicalmente romántica, que ya apuntaba en Gimferrer, y que en el poema de Antonio Colinas se refleja ya en el mismo título y en los primeros versos:

cabalgan bajo la Vía Láctea,
pues sólo de fiar son las estrellas
en los siglos oscuros

cabalgaban y aquí, junto a estos sotos,
bendecían los trinos y las fuentes,
el ocio se tornaba en oración,
porque lo impenetrable comenzaba
tras los primeros montes (pág. 13).

Esta elevación a un plano cósmico de la realidad poética en busca de la unidad perdida, que los poetas simbolistas y los modernistas heredan de los románticos, llega a su culminación en el canto a la noche que, aunque presente en toda su poesía, Colinas, bajo la influencia de Novalis, desarrolla de modo pleno en *Noche más allá de la noche*.

Pero la influencia del Modernismo en la poesía de la generación del 68 se manifiesta también en aspectos más formales, como es la utilización abundante de versos alejandrinos, una selección del léxico que atiende más a la puntualización y recreación de lo sensorial que a su contenido específico, en una voluntad de crear una analogía completa entre los sentidos y, por lo tanto, una tendencia a la selección de un léxico bello, etc.¹⁶⁹ Estos aspectos formales encuentran un eco directo en el soneto en alejandrinos "Aulico cisne"¹⁷⁰, que Mario Hernández publica en el nº 8 de *La ilustración*.... En él, los elementos modernistas se unen a rasgos de la tradición retórica clásica (la aliteración, por ejemplo) en la creación de una perfección poética absoluta:

Vaga su vaga sombra por palacios museos
fuego que los cristales del mercurio deshace
cordial para las damas en un campo de armiño

tiene en la sien un aire de tormenta
gastada
el mar ha socavado las sedes de su canto
una stupa de loas estúpidas su tumba (pág. 15).

Incluido por Enrique Martín Pardo en su antología de 1970 *Nueva poesía española*, José Luis Jover permanecería inédito como poeta en libro hasta 1976. De su poesía, que discurre a través de la purificación de la palabra próxima a la poesía críptica y a algunas experiencias vanguardistas, puede hallarse ejemplo en "Oración de búhos", publicado en el nº 9 (enero 1976), donde las imágenes plenamente visuales se yuxtaponen, en oraciones

sin ningún tipo de puntuación, en la creación del poema, que alcanza en algunos casos momentos de enumeración caótica:

No caerán las cabezas sobre el césped
vibrante
Ni el cristal del espejo devolverá figura
Que no sea la del pánico frente a rostros que
hieden
A antepasados ruinas fosa común cabezas
No caerán sobre el césped la demencia y su tufo
(pág. 10).

Jaime Siles, que en 1973 había obtenido el premio "Ocnos" de poesía por su libro *Canon*, incluye en el nº 9 sus tres "Poemas para un necio", no incluidos posteriormente en poemario alguno, que evocan las sátiras e invectivas poéticas del Barroco:

Si a los mortales no te parecieras,
diríase que al elefante te aproximas.
Mas, animal tan grande acaso sea,
para tu caso, sólo vocación
y tu secreto estribe en lo que inventas:
esa escritura en sierpe, tan harto culebrina,
que hace de la serpiente tu fe de profesión
(pág. 11).

También en este número se incluían poemas de Ignacio Ramos Arana y de Andrés Gómez-Flores.

En el penúltimo número de *La ilustración...*, nº 10-11 (mayo de 1976) se incluían, aparte del texto ya comentado de José María Álvarez, poemas de dos de los autores recogidos por Castellet dentro del grupo de la *coqueluche* en *Nueve novísimos*, Vicente Molina-Foix y Ana M^a. Moix, con lo que la nómina de esta parte de la

antología quedaba totalmente representada en la revista dirigida por Martínez Sarrión. Vicente Molina-Foix, que aún se mantenía inédito como poeta en libro¹⁷¹, publica dos poemas de la serie "Aporía". Si por *aporía* se entiende, como indica el *Diccionario de la Real Academia*, la "dificultad lógica que presenta un problema especulativo, por darse respecto a él soluciones encontradas", se comprenderá el sentido ironizado que se deriva de esta concepción en el tratamiento de estos poemas de Molina-Foix, en los que un plano de desarrollo lógico se ve negado desde un punto de vista irónico, mediante la ruptura de la lógica, por su contrario, expreso en estos textos mediante los versos incluidos entre paréntesis; así puede verse, por ejemplo, en "Aporía: la pólvora":

La Pólvora. Satán.
San Dámaso defiende la muralla.
La pólvora asciende los baluartes
como el mercurio por el rabo.

(Puede a veces un compuesto
de pólvora curar la escarlatina) (pág. 17)

De un modo radicalmente distinto a las experiencias vanguardistas que había llevado a cabo en sus primeros poemarios, Ana M^a. Moix publica en *La ilustración...* dos sonetos de corte y tono absolutamente clásico, que, en cierto modo, señalan el retorno al clasicismo que, a mediados de los setenta, apuntaban ya algunos poetas:

Aseguras cumplir hoy los cincuenta

y eres aún un prodigio de hermosura,
qué fracaso el del tiempo, y qué cordura:
te vio, y de su poder te dejó exenta.

Tu presencia azul paz, nobleza aventá,
clásico y digno trazo es tu figura,
lo que en todo se apaga en ti perdura:
amor, dardo de plata, te alimenta (pág. 19).

Junto a los poemas de Vicente Molina-Foix, de Ana M^a. Moix y de José María Alvarez, en la penúltima entrega de *La ilustración...*, se incluían también textos de Santiago Daydí, de Enrique de Rivas, de César Nicolás, de Jorge A. Marfil y del novelista Juan José Millás, al que me he referido anteriormente. La estética propugnada desde la práctica poética por *La ilustración...* se dispersaba en voces cada vez menos consolidadas, que sustentaban líneas de desarrollo poético ya abandonadas por los autores más notables de esa tendencia. Lo epigonal comenzaba a ser ya, en los últimos números de *La ilustración...*, lo más característico de una revista que se había definido por lo medido de sus selecciones.

El último número de *La ilustración...*, n^o 12 (noviembre de 1976), aparecía con cuatro colaboraciones destacadas de poetas pertenecientes a la generación del 68: Antonio Martínez Sarrión publicaba "Silencio, se rueda"; Francesc Parcerisas, "Tot visitant la casa d'un poeta"; Félix de Azúa, "Canción de los subversivos...", que ya he comentado anteriormente; y Alvaro Pombo, "Variación Final". Antonio Martínez Sarrión venía a completar el elenco seleccionado por Castellet en sus *Nueve novísimos*; el propio director de la revista había

esperado hasta el último número para publicar en ella. "Silencio, se rueda", incluido en *El centro inaccesible*, señala ya un cambio radical en la óptica, si no en los instrumentos poéticos, que había caracterizado los primeros libros de Martínez Sarrión. Si *Canción triste para una parva de heterodoxos* (1976) señalaba el fin de una introspección en el lenguaje poético, de un análisis de las relaciones entre realidad y poema, que se había llevado a cabo en *Pautas para conjurados* y en *Una tromba mortal para los balleneros*, con el reconocimiento del agotamiento del discurso literario tal como se había entendido hasta entonces, *El centro inaccesible* señalaba, como ha apuntado Jenaro Talens,

La vuelta a la descripción de lo objetivo, el desplazamiento del centro de gravedad hacia lo decible, lo que está fuera (...). Negándose a aceptar la representación y lo representado, intenta captar lo que ve en su radical presencia y sin asomo de trascenderlo¹⁷².

Así, "Silencio, se rueda" adopta, ya desde su título con la referencia cinematográfica, una posición distanciada, de voyeur, precisamente contraria a la que había caracterizado a la primera etapa de la producción del grupo *novísimo*¹⁷³, que le permite un desarrollo irónico del texto, ya presente, en cierta forma, desde los primeros libros de Martínez Sarrión. Las imágenes en el poema se encadenan muchas veces a través de enlaces lógicos que no parecen unir términos conectados lógicamente:

la parálisis
fue apretando la argolla de los días en blanco
entre semana
o el arquero tensó mucho más de la cuenta:
quiero decir
que se rompió el juguete, quiero decir
que tal en una estrecha cañería,
si inyectan a presión el inmenso pantano,
estalló entre las gotas de la lluvia todo el
débil tinglado (pág. 4).

La superposiciones espaciales y temporales, la utilización de construcciones anafóricas que relacionan mediante estructuras sintácticas paralelas contenidos sin aparente relación, la acumulación de imágenes sin relación encadenadas por elementos lógicos, etc. se mantienen en este poema de Martínez Sarrión como recursos de una dicción sincopada próxima a la que caracterizó a los *novísimos* en su primera etapa. Sin embargo, la ausencia absoluta de puntuación, los continuos encabalgamientos sirremáticos, la eliminación de funciones sintácticas y/o lógicas, la mezcla de distintos niveles de lenguaje y la ausencia de modelización, que, según Manuel Asensi Pérez¹⁷⁴, caracterizaban en el plano sintagmático la *técnica fragmentaria* en los primeros libros de Martínez Sarrión, comienzan a decrecer y desaparecer ya en "Silencio, se rueda" como muestra de lo que será el desarrollo de *El centro inaccesible* y la entrada en una poesía vuelta a la realidad y al yo personal a partir de 1976, paralela, como ya he apuntado, a la que iniciaban otros compañeros de grupo literario,

como Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Leopoldo M^a. Panero, etc.

Alvaro Pombo también puede incluirse en el grupo de narradores-poetas que publican en *La ilustración...*, junto a Juan José Millás, José M^a. Merino, José M^a. Guelbenzu o Juan Benet, entre otros. Con un libro de poemas, *Protocolos*, publicado ya en 1973, Pombo adelantaba en el último número de *La ilustración...* su poema "Variación Final", que formaría parte en 1977 de su poemario *Variaciones*, en el que el tono irónico domina absolutamente a través de un leve hilo narrativo:

En la Red de San Luis me cachearon
y me clavaron con las mariposas
En la Red de San Luis me desnudaron
la identidad perdida entre otras cosas

Me transportaban cuatro Generales
y en la Red de San Luis se atascó el duelo
lloraban reyes lágrimas reales
Hortera y Mártir fui derecho al cielo (n^o 12,
pág. 10).

"Tot visitant la casa d'un poeta", de Francesc Parcerisas, se incluye en el último número de *La ilustración...* como muestra de la poesía escrita en España en otras lenguas distintas de la castellana. Ya he apuntado el poema "Nit d'abril", de Pere Gimferrer, como muestra de la poesía en lengua catalana, al que se viene a unir, aunque con un tono poético bien distinto, este poema de Parcerisas, en el que una experiencia de raíz cultural, la recreación de la visita a la casa de un poeta muerto, se desarrolla unida a una experiencia vital

en un diálogo con interlocutor ausente entre los dos poetas. La unión de cultura y vida se decanta finalmente, aunque ya lo anuncia su tono narrativo y reflexivo, en el poema de Parcerisas hacia el lado de la vida, acorde con la dirección que habían empezado a tomar ya los poetas más jóvenes en torno a 1975. Simbólicamente, el poema concluye con el olvido del diálogo con el poeta muerto para intrincarse el yo poético en una aventura amorosa:

-Hace sol. Anda, adentrémonos en la
chopera;
¡todavía hay tiempo antes no abran la taberna!
-(quiero probar a desabrocharle los jeans
tras la casa del poeta) (pág. 7).

Xosé-Luis Méndez Ferrín daba en el nº 4 de *La ilustración*... ejemplo de la poesía escrita en lengua gallega en dos poemas de tema amoroso: "Erguede, dixo Safo..." y "Posturas de copular en homenaxe". Si en el primero de los dos poemas domina la narración sincopada que aúna imágenes de procedencia diversa, el segundo texto se estructura en esquemas lógicos paralelos, relacionados cada uno con una distinta postura amorosa, que se yuxtaponen en el poema sin tránsito, aunando en cada período imágenes asociadas:

ponte de luz, carbón pólvora y ojos
negros de niños muertos clavados en las salas
del pazo.
ponte de corazón, ladrillo, fósforo
con quinientas espirales para llegar a la verde
cumbre y secretas sedas.
ponte de mar, estruendo y primavera
y manos estremeciendo el vaso, amante, en el
que cantan sedes de otro tiempo (pág. 9).

Como se ha visto en otros poemas, Méndez Ferrín desarrolla en sus textos incluidos en *La ilustración...* una construcción poética fundada en la yuxtaposición de estructuras sintácticas y lógicas paralelas como desarrollo de un pensamiento principalmente aforístico, que se funda en la visión analógica de la realidad.

En fin, *La ilustración...* se establece como una revista poética fundamentalmente de vanguardia y, en este sentido, la selección de los autores y poemas de la generación del 68 se llevará a cabo entre aquellas tendencias que se consideren rupturistas con la estética anterior. Así, *La ilustración...* lleva hasta sus últimas consecuencias las bases estéticas sobre las que se fundaron las primeras antologías de poesía joven publicadas al comienzo de la década. El carácter vanguardista de *La ilustración...* se manifiesta también, como ya apunté, en su voluntad de enlace con las manifestaciones vanguardistas históricas. La atención a aquellas estéticas de carácter más rupturista dentro de la generación del 68 hace que en *La ilustración...* encuentren escasa predicación aquellas líneas poéticas, como la poesía narrativa o la poesía de la experiencia, que enlazaban directamente con tendencias desarrolladas por la generación inmediatamente anterior; de estas tendencias en la nueva generación se encuentran contados ejemplos en los primeros números de la revista, en poemas en los que el tono elegíaco y decadente así como el

especial tratamiento del lenguaje presentan una nueva manifestación de estas líneas consolidadas en la década de los años cincuenta. Por otra parte, el poema con referente histórico o cultural que sirve de correlato objetivo para la expresión de sentimientos personales, presente en la tendencia más culturalista de la generación del 68 desde sus primeros momentos, comienza a generalizarse e incluso entra en decadencia en los años que abarca *La ilustración...*, al menos en la concepción que se había desarrollado en un primer momento, como muestran las ironizaciones sobre tal forma que se incluyen en la publicación, para tomar una nueva vertiente, más interiorizada, más personalizada¹⁷⁵, en la que el correlato objetivo permite ver una parte más amplia del sentimiento personal que antes ocultaba. Paradójicamente, esta aproximación a una voz más personal, que se manifiesta no sólo en los poemas con referente cultural e histórico, sino en todas las tendencias, lleva consigo el desplazamiento de un neo-romanticismo, que había afectado principalmente a los modos expresivos entre 1968 y 1973, aproximadamente, por una vuelta a la tradición, una vuelta hacia un clasicismo formal¹⁷⁶, que se manifestará en una mayor depuración en la selección de los elementos lingüísticos y en una disminución en la frecuencia de uso de las diferentes técnicas de fragmentación poética.

Una de las preocupaciones más constantes y generales de los poetas de la generación del 68 desde sus inicios en la escritura es la relación que el lenguaje establece con la realidad. En un primer momento, esta preocupación, cuya derivación fundamental es la declaración de la autonomía de la palabra poética con respecto a la realidad, se manifiesta en las formas del poema con referente cultural, o en los poemas neo-barrocos o de carácter marcadamente surrealista en los que el lenguaje crea en el texto su propia realidad autónoma. Todo ello viene a poner el acento en la calidad imaginaria, es decir, no real, de la obra de arte, del poema. Precisamente esas tendencias y semejante reflexión darán origen a comienzo de los años setenta a dos corrientes importantes, dentro de la tendencia general de que se ocupa *La ilustración...*, en el primer lustro de la década: la metapoesía y la reflexión sobre el vacío, sobre la página en blanco. La reflexión metapoética, que ya se manifestaba de un modo simbólico en los primeros poemas de algunos de los autores de la generación, cobra un relieve especial a partir de 1970-1971 en una forma de expresión más directa. La metapoesía, como discurso poético que reflexiona sobre el hecho mismo de escribir poesía, incide precisamente en la calidad imaginaria de la obra de arte y, por lo tanto, en el carácter autónomo de ésta con respecto a la realidad. En este sentido, el poema sólo puede tener como referente a sí mismo y, en

consecuencia, se agota en sus propias posibilidades, sin capacidad para extender sus lazos a la realidad exterior. A la misma conclusión llegaban, en torno a 1973-1974 aproximadamente, Leopoldo M^a. Panero y Félix de Azúa, que, entre otros, habían reflexionado, desde posturas diferentes a las estrictamente metapoéticas, sobre la incapacidad del poema para captar la realidad, sobre el vacío, sobre la nada, sobre el espacio en blanco en el que el poema ha de establecer su territorio sin referente externo alguno, como realidad absoluta y autónoma. En torno a 1974, como ha podido verse en los poemas comentados de *La ilustración...*, una parte importante de los poetas próximos al movimiento *novísimo* estaban convencidos, dada la incapacidad del lenguaje para captar la realidad, de que la única postura digna del poeta era la destrucción del lenguaje y el silencio absoluto como su máxima representación. Ante tal vía sin salida sólo cabían dos posibilidades: dejar definitivamente de escribir o reflexionar sobre la no escritura, o establecer un giro radical en la poesía despreocupándose del problema de la relación entre lenguaje y realidad. Muchos de los poetas recogidos en *La ilustración...* siguen este segundo camino, cuyos inicios pueden verse precisamente en las páginas de la publicación que comento, y bien establecen un grado de ironía manifiesta en sus poemas, como en el caso de Vázquez Montalbán, Félix de Azúa o Molina-Foix, por ejemplo, o bien apuntan

una vuelta decidida hacia lo objetivo y hacia lo personal, como en el caso de Martínez Sarrión o Gimferrer, entre otros.

Otros poetas de los recogidos en *La ilustración...*, ante la crisis que acontece en torno a 1973-1974, optan por el enlace directo con los movimientos de vanguardia más radicales, que habían tenido especial predicamento en los primeros años sesenta y en los últimos años de la década y primeros de la siguiente. Es el caso de José Miguel Ullán, quien por estas fechas emprende su enlace con dichos movimientos poéticos de vanguardia en la creación de poemas visuales, que tienen por objeto materializar la identificación entre significante y significado en el texto poético, entre lenguaje poético y realidad poética. Esta etapa que emprende Ullán mediada la década de los setenta, y de la que puede encontrarse un ejemplo en *La ilustración...*, comprende libros como *Frases* (1975), *Alarma* (1976) y *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976).

Otras manifestaciones que habían resultado características en un primer momento de la tendencia general representada en *La ilustración...* muestran ya su decadencia en las páginas de la revista. Es el caso de la tendencia *camp* y de la influencia de los *mass-media* que habían resultado características de libros como *Una educación sentimental* (1967), de Manuel Vázquez Montalbán, *La muerte en Beverly Hills* (1968), de Pedro

Gimferrer, *Baladas del dulce Jim* (1969), de Ana M^a. Moix, o *Así se fundó Carnaby Street* (1970), de Leopoldo M^a. Panero. La tendencia *camp*, caracterizada fundamentalmente por la referencia continua a mitos creados por los *mass-media* y por el tono decadente y, en cierto modo, elegíaco que se deriva de esta continua referencia a un sistema de signos creados, a un sistema secundario, comienza a decrecer, al tiempo que se extiende en formas epigonales, con el inicio de la década de los setenta. Si bien el tono decadente y elegíaco, característico de aquella tendencia, se mantiene en otras manifestaciones, la referencia a un sistema secundario formado por los mitos de los *mass-media* es sustituida por una referencia histórica o cultural, que había convivido con ella desde los primeros momentos y que ahora establece su predominio absoluto. Pero la referencia a los mitos creados por los *mass-media* como un sistema semiológico secundario adelanta el modo de expresión metalingüístico que se desarrollaría en la metapoesía, en cuanto a referencia a un sistema de significaciones creado con anterioridad al poema mismo. En este sentido, la referencia a los mitos creados por los *mass-media* y la metapoesía coincidían en establecerse como referencia a un sistema de significaciones anterior y, por lo tanto, ambas formas ponían de relieve el carácter imaginario de la obra estética, al mismo tiempo que evitaban adoptar una

postura de enjuiciamiento, de interpretación, de la realidad¹⁷⁷.

Por otra parte, el desarrollo de un "campo alógico", tal como lo había definido Castellet en *Nueve novísimos*, como una manifestación del "cogito interruptus", en la que la "lectura exige un esfuerzo más visual que racional, una tentativa de aprehensión simultánea de los diversos elementos que componen ese universo sincrónico que es el poema" al "preconizar el automatismo psíquico puro"¹⁷⁸, entra en franca decadencia en los poemas de Gimferrer, Panero, Martínez Sarrión o Molina-Foix que se incluyen en *La ilustración....*. Aquellos elementos que manifestaban una educación táctil en la expresión poética del "campo alógico" comienzan a disminuir, a la par que el irracionalismo, el semi-automatismo psíquico, que había caracterizado el tipo de poesía derivado de ellos en los últimos años sesenta; la poesía desarrollada dentro del "campo alógico" empieza a derivar, a la vez que se desposee de elementos irracionales y táctiles, hacia una poesía de lo que Castellet llamó "ilógica razonada". Paralelamente a este cambio, que puede observarse en las colaboraciones de *La ilustración...*, se aprecia un cambio en los rasgos de estilo que habían caracterizado la poesía del "campo alógico". Las técnicas de fragmentación poética, dominantes en los primeros textos recogidos en la publicación, decrecen considerablemente en los últimos poemas. Si la

utilización de continuos paralelismos sintácticos en una continua yuxtaposición de imágenes e ideas atraídas al poema por la memoria sensitiva es uno de los rasgos de estilo más constantes en muchos de los poemas que se incluyen en *La ilustración...*, como revelación de un pensamiento analógico y aforístico, puede observarse en los últimos números de la revista una complicación cada vez mayor de dichas estructuras sintácticas y, en consecuencia, una aproximación, leve aún, hacia el desarrollo poético de un pensamiento silogístico. La narración fragmentaria, con eliminación del discurrir temporal y de los elementos de enlace lógicos también va decreciendo a medida que avanza la publicación de la revista. En fin, en *La ilustración...* el lector acude a un cambio progresivo en las tendencias poéticas de uno de los grupos más importantes de la generación del 68; cambio que se manifiesta como agotamiento de las estéticas predominantes hasta 1973 aproximadamente y como inicio de una voz y unas formas expresivas, que en los últimos números de la revista ya se apuntan, más personales y, al mismo tiempo, enlazadas con la tradición, que se desarrollarán a partir de la segunda mitad de los años setenta.

Poesía iberoamericana

Pese a que *La ilustración poética* tiene como "apellidos" los de española e iberoamericana, resulta escasa la colaboración de poetas iberoamericanos de verdadero renombre en las páginas de la revista dirigida por Martínez Sarrión. Algunos de los autores hispanoamericanos más jóvenes recogidos en *La ilustración...* se integran con normalidad en el desarrollo general de las diversas tendencias poéticas de la generación del 68 española, por lo que los he considerado en aquel apartado; tal es el caso de Cristina Peri Rossi y de Marcos Ricardo Barnatán. Sin embargo, quisiera ahora atender a tres colaboraciones de autores hispanoamericanos que considero relevantes dentro del desarrollo de *La ilustración...*: las colaboraciones de Octavio Paz, Saúl Yurkievich y Jorge Enrique Adoum.

La importancia que tuvo la obra de Octavio Paz en la segunda mitad de los años sesenta para el desarrollo de la poesía de una parte importante de la generación más joven, queda testimoniada en las continuas menciones al poeta mejicano que aparecen en boca de los más jóvenes autores recogidos en *Nueve novísimos* y entrevistados en 1970 y 1971 por Federico Campbell para su libro *Infame turba*. La importancia de la obra de Paz para este grupo

la explicita Pedro Gimferrer, quien, en fecha tan temprana como 1966, señala al poeta mejicano como "uno de los mayores poetas vivientes, y no sólo en castellano"¹⁷⁹. Pero, ¿qué es lo que encuentran los jóvenes poetas en la segunda mitad de los años sesenta en Paz? Gimferrer lo apunta claramente en su artículo "El testimonio de Octavio Paz". En primer lugar, la consideración de la poesía como "un oficio serio, que requiere una preparación y una voluntad de trabajo característica"¹⁸⁰, es decir, la consideración del oficio poético como una actividad culta y, en consecuencia, la conceptualización del escritor como un poeta de clerecía. La consideración de oficio de la escritura poética nace en Paz de una profunda concepción metafísica que trata de expresar a través de sus versos, convirtiéndose, así, su poesía en "testimonio adulto y coherente de un hombre que intenta, con generosidad y honradez, arraigar su vida en algo (...) y trasponer las barreras del yo", en, como más adelante señalará Gimferrer, "persecución incansable de la plenitud de su ser"¹⁸¹. Esta persecución incansable de lo absoluto lleva a Gimferrer a enlazar la poesía de Paz con la del primer Aleixandre, con la que coincide en su tendencia "a identificar en un todo elementos que en apariencia se oponen"¹⁸², es decir, en una visión analógica de la realidad que permite trascender ésta en la búsqueda de una verdad más profunda. Como el primer Aleixandre, Paz comparte con la poesía surrealista una

visión analógica, una visión que supera el discurrir silogístico del pensamiento lógico-racional en busca de un modo diferente, más verdadero, de conocer la realidad. Pero si, en su persecución de lo absoluto, Gimferrer enlaza la poesía de Paz con la del primer Aleixandre, Martínez Sarrión verá en ella un eco de la obsesión por la esencia pura del absoluto en Mallarmé¹⁸³. Tan sólo aparentemente distantes, las opiniones de Gimferrer y de Martínez Sarrión coinciden en enlazar la poesía de Octavio Paz con la tradición de la modernidad poética, que culmina en el período de entre guerras, tradición con la que un grupo importante de poetas de la generación del 68, entre los que se encuentran Martínez Sarrión y Gimferrer, pretende entroncar directamente. Es necesario tener en cuenta todas estas consideraciones previas para valorar en su justa medida el sentido de la colaboración poética, "Por la calle de Galeana", de Octavio Paz abriendo el nº 7 de *La ilustración...*:

Golpean martillos allá arriba
voces pulverizadas
Desde la punta de la tarde bajan
verticalmente los albañiles

Estamos entre azul y buenas noches
aquí comienzan los baldíos
Un charco anémico de pronto llamea
la sombra de un colibrí lo incendia

Al llegar a las primeras casas
el verano se oxida
Alguien ha cerrado la puerta alguien
habla con su sombra

Pardea ya no hay nadie en la calle
ni siquiera este perro

asustado de andar sólo por ella
Da miedo cerrar los ojos (pág. 1).

El poema desarrolla una descripción fragmentada en diversas imágenes, en las que, en muchos casos, se produce una ruptura de la lógica de carácter metafórico; así, pueden encontrarse imágenes como: "Desde la punta de la tarde bajan / verticalmente los albañiles", "un charco anémico", etc. El poema, de esta manera, eleva la descripción de la calle a otro plano de significación distinto del real, a un plano de significación metafórica, que permite contemplar a través de la realidad la existencia de otra realidad distinta, más verdadera, que el poema sólo deja entrever; de ahí precisamente una serie de imágenes que revelan una doble realidad: "Un charco anémico de pronto llamea / la sombra de un colibrí lo incendia" o "alguien / habla con su sombra". El poema desarrolla así una concepción de la realidad próxima a la de los poetas españoles más jóvenes a comienzos de los años setenta, con los que Paz se identifica también en la utilización de un lenguaje que no está al servicio de su mera función comunicativa, sino como instrumento imprescindible de conocimiento poético.

Estudioso de la poesía hispanoamericana moderna, Saúl Yurkievich, que en 1978 vería publicado en España su libro *Rimbomba*, adelanta en el nº 9 (enero de 1976) de *La ilustración...* su poema "Por una poesía más", en el que, a modo de poética, va oponiendo adjetivos tomando como eje de las oposiciones el "que" comparativo:

magnética que telúrica
organizada que orgánica
intencional que instintiva
empírica que inspirada
real que realista
concreta que misteriosa (pág. 3)

La construcción paralelística, tomando como eje de oposición la conjunción comparativa, estructura completamente el extenso poema, llevando hasta sus últimas consecuencias el juego poético.

Poeta y crítico ecuatoriano contemporáneo de la generación española del medio siglo y secretario personal de Pablo Neruda, Jorge Enrique Adoum no rehúye el tratamiento de temas y problemas que revelan una preocupación social en sus textos poéticos, y, así, en su poema "Weekend del egoísta", publicado en el n° 7 de *La ilustración...*, una situación política (un registro y detención en una "subdemocracia") se reviste de un halo mágico, de corte imaginario e incluso surreal, sin, por ello, perder el carácter de crítica social. El poema de Adoum muestra la renovación estética y lingüística, no carente de una voluntad de juego, que la poesía con preocupaciones sociales había llevado a cabo en Hispanoamérica, a partir de autores como Gonzalo Rojas o el propio Pablo Neruda:

porque eso sí nunca se sabe en una
subdemocracia cuartelera
después de haber doblado el lomo sobre papeles
de escritorio
y desdoblado el cuello para ir de mañanita
desde donde desduermo

hasta donde trabajo contracallado y viceversa
predormido
será otra vez sábado inglés y como no soy
ácrono
sino adámico postparadisíaco desde el lunes
comenzaré a re-ser el de hace ya siete días
(pág. 3).

La ausencia absoluta de signos gráficos de puntuación, así como el juego léxico en una continua creación de palabras a partir de diversos recursos lexicogenésicos y la fragmentación de la anécdota narrada, crean una atmósfera alucinada en la que la realidad se disuelve y se eleva a otro plano a través de diversos recursos imaginarios. Del mismo modo, estos recursos imaginativos hacen que la descripción de la amada al amanecer, en una recreación de la albada tradicional, en "Hotel St. Jacques", se despegue de la mera realidad:

despiértame temprano para reamarte
y ver cómo te rehaces desparejada el cuerpo
aunque el día te unta el coñac de las medias
y endurece en tus abras la cera de la víspera
y me cierra de golpe tu zaguán de sal tibia
y te lava las manos que por tocarme tanto
habrán amanecido oliendo a mis exduelos (pág.
4).

Los poetas de la generación del 68 encuentran en los autores latinoamericanos un replanteamiento de la realidad a través de un uso especial de las posibilidades lingüísticas, agotando las posibilidad expresivas del idioma, un replanteamiento de la realidad desde presupuestos imaginativos que tienen como fin la captación de dicha realidad de un modo complejo y barroco, en un sentido amplio, que supera los límites

transitados por el realismo. Es decir, los escritores latinoamericanos, y entre ellos los poetas, aportan una nueva concepción de la realidad a través del lenguaje, una concepción que a través del juego lingüístico genera un nuevo conocimiento de la realidad, fundado ahora no en la mera observación de ésta, sino en su recreación a través de la palabra. En fin, la poesía latinoamericana, tal como se presenta en *La ilustración...*, enlaza con la tradición de la *modernidad*, al mismo tiempo que acarrea una renovación radical del lenguaje poético español y, en consecuencia, un replanteamiento poético de la realidad desde posiciones imaginativas, distintas a las que habían dominado una parte importante de la poesía española durante la posguerra. Precisamente éstas (enlace con la *modernidad*, renovación del lenguaje poético desde posiciones imaginativas, replanteamiento poético de una realidad compleja, etc.) eran las bases sobre las que se fundaba la renovación estética que los poetas de la generación del 68 habían iniciado durante los años sesenta y que hallaba una muestra importante de su desarrollo entre 1974 y 1976 en *La ilustración poética española e iberoamericana*.

Notas al texto

1 Todas las citas referidas a la revista se realizarán anotando junto al texto citado el número de la publicación y la página.

2 Carta personal de Jesús Munárriz al autor, 26-V-1988.

3 Vid. Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 172.

4 Vid. Martínez Sarrión, Antonio. "La poesía de Gabino-Alejandro Carriedo" en Carriedo, Gabino-Alejandro. *Nuevo compuesto, descompuesto viejo*. Hiperión. Madrid, 1980. Ahora puede verse recogido en *La cera que arde*. (Ensayos). Ediciones de la Diputación de Albacete. Albacete, 1990; pág. 85-102. Allí puede leerse:

Conocí personalmente a Gabino-Alejandro Carriedo cuando éste tenía la edad que ahora tengo. Debió suceder hacia mediados de 1963, pero una década antes su nombre me resultaba ya familiar (pág. 85).

5 Antonio Martínez Sarrión en entrevista con el autor 15-XII-1987.

6 *Ibidem*.

7 Entre otras publicaciones que llevan el sustantivo *ilustración* en su cabecera, recojo las siguientes, todas ellas con inicio de edición a partir de 1849: *La ilustración*, semanario dirigido por Angel Fernández de los Ríos publicado entre 1849 y 1857, es el primero en llevar este sustantivo en su título; *La ilustración*, editada en Barcelona entre 1885 y 1891; *La ilustración americana*, dirigida por Frank Leslie, se publicó en Nueva York en 1866 y 1867; *Ilustración artística*, publicada en Barcelona entre 1882 y 1916; *La ilustración católica*, publicada en Madrid entre 1878 y 1894; *Ilustración católica de España*, editada en Madrid entre 1897 y 1899; *La ilustración de España*, apareció en Madrid entre 1884 y 1887; *La ilustración de la infancia*, publicada en Madrid entre 1877 y 1879; *La ilustración de la mujer* tuvo una

edición madrileña (1875) y otra barcelonesa (1883); *La ilustración española y americana*, semanario publicado en Madrid entre 1869 y 1921; *La ilustración ibero-americana*, publicada en Barcelona en 1929 y 1930; *Ilustración musical hispano-americana*, editada en Barcelona de 1888 a 1895; *Ilustración nacional*, editada en Madrid entre 1884 y 1896; *La ilustración de la Nueva España*, publicada en Málaga en 1939. De la observación de estos datos pueden deducirse dos rasgos que resultan interesantes: por un lado, casi la totalidad de estas publicaciones aparecen en la segunda mitad del siglo XIX y, principalmente, en el último cuarto de ese siglo, precisamente, cuando tras las revoluciones europeas de la primera mitad del XIX, la burguesía comienza a asentarse y se inicia el segundo desarrollo industrial; por otro lado, la mayor parte de las revistas citadas contienen en su idea "ilustradora" un sentido educacional y doctrinario (*La ilustración de la infancia*, *La ilustración de la mujer*, *La ilustración católica*, etc.). Es decir, el sentido irónico dado por Martínez Sarrión, Munárriz y Esteban al título de su revista cumple su principal papel negador del referente tomado: la revista tiene un fondo antiburgués, en el sentido surrealista de "epatar", de romper con la cultura burguesa asentada; tiene también un fondo antidogmático, adocrinario, sin voluntad educacional. Pero, por otra parte, el título tiene un sentido irónico en la hiperbolización. Ninguno de los títulos vistos combina la fórmula Art. + ilustración + adj. referido a la temática + adj. referido a un espacio nacional + conjunción + adj. referido a un espacio nacional, como lo hace la revista dirigida por Sarrión, a lo sumo se encuentran fórmulas más simples como: *La ilustración española y americana*, *La ilustración ibero-americana* (sin adj. temático), *Ilustración católica de España* o *Ilustración musical hispano-americana* (con un sólo adj. espacial). En definitiva, el título de la revista de Martínez Sarrión cumple los dos rasgos fundamentales de la ironía: negación de una realidad por escarnio; afirmación radical de lo contrario de lo que aparentemente se expresa.

8 En este sentido se afirmará que *La ilustración...* es una revista de vanguardia, de ruptura. Marfil, Jorge Alberto. "Una revista de vanguardia" en *Triunfo*, nº 708 (21 de agosto de 1976); pág. 52:

La ilustra (como la llamamos los amigos) propugna unas posiciones rupturistas y modernas, en su mejor sentido, desde que se dio a conocer, hace más de dos años.

9 *Trece de Nieve*, nº 7 (primavera-verano de 1974); pág. 36.

- 10 Carnero, Guillermo. "Poética" en Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa María. *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1985 (4ª edic. La primera edición es de 1979); pág. 307-308.
- 11 Marfil, J.A. *Op. cit.*; pág. 52.
- 12 Castellet, José Mª. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 17 y ss.
- 13 Marfil, J.A. *Op. cit.*; pág. 52.
- 14 Sobre las relaciones entre Hans Gebser y Luis Cernuda véase Cernuda, Luis. "Historial de un libro" en *Poesía y literatura I y II*. Seix Barral. Barcelona, 1975; pág. 194-195.
- 15 Vid. Schenk, H.G. *El espíritu de los románticos europeos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983; pág. 213-214.
- 16 Vid. Bowra, C.M. *La imaginación romántica*. Taurus. Madrid, 1972; pág. 89-113. Schenk, H.G. *Op. cit.*; pág. 210-222.
- 17 Vid. Schenk, H.G. *Op. cit.*; pág. 125-130.
- 18 La revista *Trece de Nieve* también iniciará sus traducciones en su primera entrega con dos poemas de Hölderlin, nº 1, otoño de 1971.
- 19 Vid. García Berrio, Antonio. "El imaginario cultural en la estética de los "novísimos"" en *Insula*, nº 508 (abril de 1989); pág. 14.
- 20 Jiménez, José Olivio. "La poesía de Antonio Colinas" en Colinas, Antonio. *Poesía (1967-1981)*. Visor. Madrid, 1984; pág. 19-20.
- 21 La joven generación recibe este mundo clásico de raíz hölderliniana, en primer lugar, a través de la lectura que de él hace la poesía de Cernuda. Gil de Biedma, Jaime. "Como en sí mismo, al fin" en *El pie de la letra*. (*Ensayos 1955-1979*). Editorial Crítica. Barcelona, 1980; pág. 339-340.
- 22 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión*. (*Poesía 1966-1977*). Hiperión. Madrid, 1983; pág. 26-27 y 30-34. Vid. Talens, Jenaro. "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión" en Martínez Sarrión, Antonio. *El centro inaccesible*. (*Poesía 1967-1980*). Hiperión. Madrid, 1981; pág. 19-21.

- 23 "Neo-neo-clasicismo" lo denominará Flor, Fernando R. de la. "Neo-neo-clasicismos en la poesía española última" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 20 (julio-agosto de 1983); pág. 61-65.
- 24 Vid. Bradbury, Malcolm and McFarlane, James (ed.). *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books. London, 1991.
- 25 Vid. Valéry, Paul. "Cuestiones de poesía" en *Teoría poética y estética*. Col. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid, 1990; pág. 26 y ss.
- 26 Campbell, Federico. *Infame turba*. Lumen. Barcelona, 1971; pág. 181.
- 27 Batlló, José. *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Bardo. Barcelona, 1974; pág. 13.
- 28 Vid. Villena, Luis Antonio de. *La revolución cultural. (Desafío de una juventud)*. Planeta. Barcelona, 1975; pág. 59-65. El carácter marginado del poeta, que Cernuda hereda de la figura de Hölderlin, es puesto de relieve por Ulacia, Manuel. *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Laia. Barcelona, 1986; pág. 110-111
- 29 Semejante interpretación realiza Manuel Ulacia de la presencia del mundo pagano y del clasicismo griego que a través de Hölderlin recrea Cernuda. Ulacia, M. *Op. cit.*; pág. 107-109.
- 30 La importancia que se concede en la primera mitad de los setenta, e incluso antes, al Romanticismo como movimiento poético histórico le lleva a Guillermo Carnero, por ejemplo, a clasificar muchos poemas de autores del siglo XVIII como "prerrománticos", considerando que "El Neoclasicismo y el Prerromanticismo españoles no son ni opuestos ni sucesivos: conviven en la obra de los escritores del reinado de Fernando VI y Carlos III y sólo a finales de la séptima década del siglo puede darse al neoclasicismo por superado (pero no arrumbado)". Carnero, Guillermo. *Antología de la poesía prerromántica española*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 11
- 31 Esta admiración de algunos poetas románticos ingleses (Keats, Byron, Shelley, el matrimonio Browning, etc.) por la cultura greco-latina y por las culturas mediterráneas como origen del pensamiento occidental llegará en las postrimerías del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX hasta W.B. Yeats, que la recreará en su poema "Viaje a Bizancio". A través de él, como culminación de esa interpretación de la latinidad a través de la lírica anglosajona, llegará a los poetas de los 70, en especial

a Luis Antonio de Villena, quien ya dedica un homenaje al poeta irlandés en su *Viaje a Bizancio* de 1976.

32 Vid. García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías, monografías de Los Cuadernos del Norte*, monografía n° 3. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág 18-20.

33 Vid. Bousoño, C. *Op. cit.*; pág. 41-42.

34 Bowra, C.M. *Op. cit.*; pág. 156.

35 *Ibidem*; pág. 149. Sobre la importancia de la obra de Giovanni Battista Piranesi en la poesía romántica francesa Vid. Poulet, Georges. "Piranesi y los poetas románticos franceses" en *Tres ensayos de mitología romántica*. Pamplona, 1990; pág. 101-138. A través del Romanticismo francés le llega seguramente la admiración por el grabador italiano a Guillermo Carnero,* que le dedica un poema, "Giovanni Battista Piranesi", en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyere* (1974).

36 Bousoño, C. *Op. cit.*; pág. 35 y 36.

37 Eliot, T.S. "Hamlet" en *Selected Prose of T.S. Eliot*. Faber and Faber. London-Boston, 1987; pág. 48.

38 Vid. Gil de Biedma, Jaime. "Función de la poesía y función de la crítica, de T.S. Eliot" en *El pie de la letra...*; pág. 25 y ss.

39 Bowra, C.M. *Op. cit.*; pág. 160-161.

40 Raymond, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. Fondo de Cultura Económica. México-Madrid-Buenos Aires, 1983; pág. 9.

41 Baudelaire, Charles. *Obra completa en poesía*. (Edic. bilingüe. Trad. Enrique Parelleda). Ediciones 29. Barcelona, 1974.

42 Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. (Trad. de Antonio Martínez Sarrión). La Gaya Ciencia. Madrid, 1977. De esta traducción comentará el propio Martínez Sarrión:

El núcleo fue la versión de tres poemas de Baudelaire que salieron en la revista *La Ilustración Poética*.... Los hice irritado por una supuesta obra poética del francés, que no era tal y que además estaba horrorosamente traducida. A partir de los tres poemas, amigos me alentaron a seguir toda la obra, porque Baudelaire ha tenido muy mala fortuna en castellano. Mi versión, bastante literal, dentro de los márgenes de libertad inevitable, conserva

casi siempre el metro y el ritmo, pero he prescindido de la rima. Trabajé con ilusión en ella durante nueve meses. Pero es pero que resulte una parida.

Gómez-Flores, Andrés. "Conversación con el poeta Antonio Martínez Sarrión" en *El País*, octubre 1978. Puede verse en Martínez Sarrión, A. *La cera que arde...*; pág. 248.

43 Gautier, Théophile y Baudelaire, Charles. *Baudelaire por Gautier / Gautier por Baudelaire. (Dos biografías románticas)*. Nostromo. Madrid, 1974; pág. 40. Es curioso señalar cómo en torno a 1974 se editan en España diversas obras de Baudelaire, lo que parece mostrar una especial atención en este período por el poeta francés; además de las citadas ediciones añado dos más: *Las flores del mal. Los paraísos artificiales. El "Spleen" de París*. (Trad. de Luis Guarner). Bruguera. Barcelona, 1973. *Petit Poèmes en Prose. Pequeños poemas en prosa*. (Edic. bilingüe de A. Verjar Massmann). Bosch. Barcelona, 1975.

44 Villena, L. A. de. *La revolución...*; pág. 68. Recuérdese que la marginación era la "verdadera realidad" de la generación del 68 para Bousoño, C. *Op. cit.*; pág. 23:

La marginación se refiere, claro está, a la coerción implicada en las instituciones, las cuales son como materializaciones del tipo de razón repudiado (...). Dentro de esto, el máximo enemigo es el Estado centralizador.

Jenaro Talens negará este carácter de marginación en la generación del 68. Talens, J. *Op. cit.*; pág. 13-15.

45 Perse, Saint-John. *Anábasis*. (Edic. bilingüe de J.A. Gabriel y Galán). Visor. Madrid, 1983.

46 Eliot, T.S. "Preface to *Anabasis*" en *Op. cit.*; pág. 77-78.

47 Vid. *Ibidem*; pág. 77. Gabriel y Galán, José Antonio. "Aproximación a Saint-John Perse" en Perse, S-J. *Op. cit.*; pág. 21-23.

48 Lanz, Juan José. "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer" en *Iberoamericana* (Univ. de Hamburgo), 14 Jahrgang, nº 2/3 (40/41) (1990); pág. 28-29. Es necesario realizar un profundo análisis de la influencia de la poesía de Saint-John Perse, mucho más importante aunque menos declarada que la de T.S. Eliot, en la poesía española de la generación del 68 (Gimferrer, Colinas, Gabriel y Galán, etc.) y en la de la generación de los ochenta (Julio Llamazares, Blanca Andreu, etc.).

- 49 Pessoa, Fernando. *Poesía*. (Trad. de J.A. Llardent). Alianza Tres. Madrid, 1983.
- 50 Vid. Crespo, Angel. *Estudios sobre Pessoa*. Bruquera. Barcelona, 1984; pág. 95-139 y 175-183.
- 51 *Ibidem*; pág. 133-139.
- 52 Pessoa, F. *Op. cit.*; pág. 177.
- 53 García de la Concha, V. *Op. cit.*; pág. 16.
- 54 De Eugenio Montale también traducirá Carlos Sahagún cinco poemas en *Trece de Nieve* (Segunda época), n° 3 (mayo de 1977).
- 55 Sobre la figura de Malcolm Lowry escribirá Juan Luis Panero el poema "Mensaje del zopilote" en *Los trucos de la muerte* (1975).
- 56 Aunque sólo de un modo parcial la poesía de Shakespeare puede ser incluida dentro la poesía "metafísica" (vid. *The Metaphysical Poets*. Edic. de Helen Gardner. Penguin Books. London, 1988), hay que tener en cuenta que los "Metaphysical poets" son considerados como precedentes de la Modernidad poética: vid. Eliot, T.S. "The Metaphysical Poets" en *Op. cit.*; pág. 65-66.
- 57 El hecho de apuntar cómo los poetas de la generación del 68 se remiten a la poesía de la modernidad, no quiere decir, en absoluto, que dichos poetas se integren en aquel movimiento, sino que, más bien al contrario, su reflexión sobre la modernidad posiblemente les sitúa en una nueva edad postmoderna, como quieren Heller, Agnes y Feher, Ferenc. *Políticas de la postmodernidad. (Ensayos de crítica cultural)*. Ediciones Península. Barcelona, 1989; pág. 9. Vid. Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Cátedra. Madrid, 1986. Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Barcelona, 1991. Debicki, Andrew. "La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 15-16.
- 58 Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; pág. 179-183. Vid. Marías, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Alianza Universidad. Madrid, 1989.
- 59 Según carta a Robert Gurney reproducida en nota en Larrea, Juan. *Versión Celeste*. (Edición de Miguel Nieto). Cátedra. Madrid, 1989; pág. 338. El poema ha sido incluido por primera vez en libro en esta edición de *Versión Celeste*.

- 60 Bodini, Vittorio. *Poetas surrealistas españoles*. Tusquets. Barcelona, 1982; pág. 50. La primera edición en italiano es de 1963.
- 61 Larrea, Juan. *Versione Celeste*. (Ed. de Vittorio Bodini). Einaudi. Turín 1969.
- 62 Larrea, Juan. *Versión Celeste*. (Ed. de Luis Felipe Vivanco). Barral editores. Barcelona, 1970.
- 63 Marco, Joaquín. "Un poeta maldito: Juan Larrea" en *Destino* (Barcelona), 20-IX-1969; pág. 37.
- 64 Gimferrer, Pere. "Tres heterodoxos" en Clotas, Salvador y Gimferrer, Pere. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971; pág. 99-106.
- 65 *Ibidem*; pág. 101.
- 66 *Ibidem*; pág. 103.
- 67 Vid. Pérez Minik, Domingo. *Facción española surrealista de Tenerife*. Tusquets. Barcelona, 1975. García Ramos, Juan-Manuel. "La universalidad insular" en *Insula*, n° 515 (noviembre de 1989); pág. 27. Sánchez Robayna, Andrés. "Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias" en *Ibidem*; pág. 29-30.
- 68 Marfil, J.A. *Op. cit.*; pág. 52. Allí escribe: "Concretándome a La ilustración poética española e iberoamericana, hoy por hoy uno de los mejores exponentes de lo que quiere ser una vanguardia...".
- 69 Vid. Ferrán, Jaime y Testa, Daniel (eds.). *Spanish Writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties*. Tamesis Books. London, 1973; passim. Gullón, Ricardo. "La generación española de 1936" en *Insula*, n° 224-225 (julio-agosto de 1965); pág. 1 y 26. García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975*. Cátedra. Madrid, 1987; tomo I, pág. 13-23. Carnero, G. "La generación poética de 1936... hasta 1939" en *Las armas abisinias. (Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX)*. Anthropos. Barcelona, 1989; pág. 238-273. Jiménez Martos, Luis. *La generación poética de 1936*. Plaza & Janés. Barcelona, 1987 (2ª ed.); pág. 11-49. Pérez Gutiérrez, Francisco. *La generación de 1936*. Taurus. Madrid, 1984 (2ª ed.); pág. 7-19.
- 70 Alonso, Dámaso. "Poesía arraigada y poesía desarraigada" en *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. Madrid, 1965 (3ª ed.); pág. 345-358.
- 71 Carnero, Guillermo. *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*. Editora Nacional. Madrid, 1976; pág. 7-8.

- 72 *Ibidem*; pág. 78.
- 73 Barnatán, Marcos-Ricardo. "La polémica de Venecia" en *Insula*, n° 508 (abril de 1989); pág. 15.
- 74 Vid. Vignola, Beniamino. "La manía de Venecia y las letras españolas" en *Camp de l'arpa*, n° 86 (abril de 1981).
- 75 *Ibidem*; pág. 15.
- 76 Vid. Ory, Carlos Edmundo de. "Apéndice a la historia del Postismo" en *Poesía 1945-1969*. (Ed. de Félix Grande). Edhasa. Barcelona, 1970; pág. 274-278. Vid. Pont, Jaume. *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Edicions del Mall. Barcelona, 1987; pág. 67-85.
- 77 Martínez Sarrión, A. "La poesía de Gabino-Alejandro Carriedo" en *Op. cit.*; pág. 88.
- 78 *Ibidem*; pág. 97-98.
- 79 *Ibidem*; pág. 88 y 92-96.
- 80 Recuérdese, por ejemplo, el poema "Oda a Venecia ante el mar de los teatros" de Pere Gimferrer.
- 81 Ory, C.E. de. *Op. cit.*; pág. 269. García de la Concha, V. *La poesía española...*; tomo II, pág. 722-723. Carnero, Guillermo. "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de la alta posguerra" en *Las armas abisinias...*; pág. 347-348.
- 82 Orozco-Díaz, Emilio. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Ediciones del Centro. Madrid, 1974; pág. 113-116.
- 83 Alonso, D. *Op. cit.*; pág. 351-356.
- 84 Vid. Le Bigot, Claude. "La etapa social de Blas de Otero en la trilogía *Que trata de España*" en Zurgai, especial monográfico *Que trata de Blas de Otero*, noviembre de 1988; pág. 40-47. Ascunce, José Angel. "Poéticas en litigio en la poesía social de Blas de Otero" en *Al amor de Blas de Otero*. (Ed. de J.A. Ascunce). Mundaiz / Universidad de Deusto. San Sebastián, 1986; pág. 225-237. Le Bigot, Claude. "El compromiso de la escritura en la trilogía *Que trata de España*" en *Ibidem*; pág. 281-302.
- 85 Vid. Rubio, Fanny. "La poesía de Blas de Otero sobre lo "Social" y lo "Novísimo": Hacia un nuevo tipo de poema: *Historias fingidas y verdaderas*" en *Ibidem*; pág.

- 331-340. Lanz, Juan José. "Surrealismo e irracionalidad en la obra poética de Blas de Otero" en *Zurgai...*; pág. 92-96. Ahora puede verse en Lanz, J.J. *La luz inextinguible. (Ensayos sobre Literatura Vasca Actual)*. Siglo XXI. Madrid, 1993.
- 86 Vid. Alarcos Llorach, Emilio. "Crítica literaria en la poesía de Blas de Otero" en *Al amor de Blas de Otero...*; pág. 43-60. González, Angel. "La intertextualidad en la obra de Blas de Otero" en *Ibidem*; pág. 63-75. Morales, Rafael. "Los préstamos versales de la poesía del siglo XVI a la de Blas de Otero" en *Ibidem*; pág. 239-247.
- 87 Castellet, J. M^a. *Op. cit.*; pág. 20 y ss.
- 88 Asuncion, J.A. *Op. cit.*; pág. 231-233.
- 89 Alarcos Llorach, Emilio. *La poesía de Blas de Otero*. Anaya. Salamanca, 1973; pág. 45 y ss.
- 90 Alonso, D. *Op. cit.*; pág. 349.
- 91 Vid. Riera, Carme. *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Anagrama. Barcelona, 1988; pág. 256-308.
- 92 *Ibidem*; *passim*.
- 93 *Ibidem*; pág. 243 y ss. Vid. Cruz, Sabina de la. "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero" en *Insula*, n^o 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 17-19.
- 94 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 318-319.
- 95 *Ibidem*; pág. 314-317.
- 96 Barral, Carlos. *Metropolitano y poemas 1973-1975*. Ambito. Barcelona, 1976.
- 97 Gil de Biedma, Jaime. "Metropolitano: la visión poética de Carlos Barral" en Barral, C. *Op. cit.*; pág. 18. Recogido posteriormente en Gil de Biedma, J. *El pie de la letra...*; pág. 41-47.
- 98 Barral, Carlos. *Usuras y figuraciones*. Lumen. Barcelona, 1979; pág. 198-199.
- 99 Vid. Luis, Leopoldo de. *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Júcar. Madrid, 1982 (3^a edición. La primera edición es de 1965); pág. 269-270.

- 100 González, Angel. "Poética" en Provencio, Pedro. *Poéticas españolas contemporáneas I. La generación del 50*. Hiperión. Madrid, 1988; pág. 38.
- 101 Vid. "Encuestas de Insula" en *Insula*, nº 205 (diciembre 1963); pág. 5.
- 102 Vid. Ribes, Francisco (ed.). *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1975 (3ª ed. La primera es de 1963); pág. 155-161.
- 103 Vid. Amorós, Amparo. "Luis Cernuda y la poesía posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. Entorno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Gredos. Madrid, 1984; pág. 23 y ss.
- 104 Recreado en la poesía moderna por Charles Baudelaire en su "Un voyage à Cythère", el viaje a Citera se repite en la poesía española de posguerra, además del caso apuntado en Brines, en otras dos ocasiones: "Desembarcó en Citera", de Jaime Gil de Biedma, y "El embarco para Citera", de Guillermo Carnero. Anoto también la existencia de un cuadro de Watteau con el mismo título del poema de Carnero y que posiblemente le sirviera de referente.
- 105 Vid. Clotas, S. y Gimferrer, P. *Op. cit.*; pág. 97.
- 106 García Hortelano, Juan. *El grupo poético de los años cincuenta. (Una antología)*. Taurus. Madrid, 1978.
- 107 Albornoz, Aurora. *José Hierro*. Júcar. Madrid, 1982; pág. 111-120.
- 108 Castellet, J.Mª. *Op. cit.*; pág. 41-42.
- 109 Vid. Domínguez Rey, Antonio. *Novema versus povema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 97 y ss.
- 110 *Ibidem*; pág. 100-101. Vid. Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1984; vol. 6/2, pág. 430.
- 111 García Jambrina, Luis. "¿Poetas de los sesenta o poetas "descolgados"? (Notas para una nueva revisión)" en *Insula*, nº 543 (marzo de 1992); pág. 7-9. Vid. Carrión, Héctor (ed.). *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*. Endymión. Madrid, 1990.
- 112 Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 85 y ss.
- 113 Carnero, G. "Poética" en *Op. cit.*; pág. 307-308.
- 114 Castellet, José Mª. *Op. cit.*; pág. 21.

- 115 Vid. Prat, Ignacio. *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*. Editorial Don Quijote. Granada, 1982; pág. 9. Martínez Sarrión, Antonio. "Mesa redonda: poesía" en *Cuadernos para el diálogo*. Extraordinario: *Literatura española a treinta años del siglo XXI*; n° XXIII (diciembre de 1970); pág. 58. Carrasco, Bel. "Guillermo Carnero y la poesía como experimento. (Entrevista)" en *El País*, 12-XI-1976; pág. 26. Según puede deducirse de las opiniones de los diversos participantes en la antología, la estética más o menos común que ésta representa había sido abandonada casi dos años antes de la aparición de dicha antología.
- 116 Antonio Martínez Sarrión en entrevista citada.
- 117 Alvarez, José María. *87 poemas*. Helios. Madrid, 1971.
- 118 Alvarez, José María. *Libro de las nuevas herramientas*. El Bardo. Barcelona, 1964.
- 119 Alvarez, José María. *Museo de cera. (Manual de exploradores)*. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1974.
- 120 Vid. Alvarez, José María. *Museo de cera*. Editora Regional de Murcia. Murcia, 1984; pág. 56.
- 121 Castellet, J.Mª. *Op. cit.*; pág. 40-41.
- 122 *Ibidem*; pág. 33-34.
- 123 Eliot, T.S. *On Poetry and Poets*. Faber & Faber. London-Boston, 1990; pág. 94-95.
- 124 Amorós, A. *Op. cit.*; pág. 28-29.
- 125 Brines, Francisco. "Integración del título en el poema" en *Insula*, n° 310 (septiembre de 1972); pág. 4 y 7. Vid. González Muela, Joaquín. "Dos poemas de Guillermo Carnero" en King, W.F. (ed.). *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos. Madrid, 1976; pág. 80-87. López, Ignacio Javier. "Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero" en *Insula*, n° 408 (noviembre de 1980); pág. 1 y 10.
- 126 Vid. Castellet, J.Mª. *Op. cit.*; pág. 34.
- 127 *Ibidem*.
- 128 Pere Gimferrer hablará de la necesidad de crear en el texto poético imágenes visualizables. Munne, Antoni. "Función de la poesía, función de la crítica. (Entrevista con Pere Gimferrer)" en *El viejo topo*, n° 26 (noviembre de 1978); pág. 40-43.

- 129 Vid. Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 32-33 y 37-38.
- 130 Recuérdese, por ejemplo, el soneto del poeta barroco Luis Martín de Plaza que comienza "Cuando a su dulce olvido me convida...", o también la ficción sueño / realidad en *La vida es sueño*.
- 131 Vid. Talens, J. *Op. cit.*; pág. 19-21.
- 132 Moral, C.G. y Pereda, R. M^a. *Op. cit.*; pág. 25.
- 133 Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 46-47.
- 134 En este sentido, poemas como "Prince d'Aquitaine à la tour abolie" o "De vita beata", e incluso "Barcelona ja no es bona, o mipaseo solitario en primavera", de Jaime Gil de Biedma, adelantan un canto a la decadencia que será característico de la generación del 68. Vid. Giménez Frontín, José Luis. "Entre "sociales" y "novísimos": el legado poético de Jaime Gil de Biedma" en *Quimera*, n^o 32 (1983).
- 135 Así lo declara Antonio Martínez Sarrión en "Un novísimo al pie de la letra. (Entrevista con Jorge A. Marfil)" en *La cera...*; pág. 236. También confirma esta fecha Leopoldo M^a Panero en sus declaraciones a la "Encuesta surrealismo" en *Insula*, n^o 337 (diciembre de 1974); pág. 9. Desde fuera del grupo poético, señalan este auge del surrealismo en torno a 1967-1968 en los poetas pre-novísimos: Pereda, Rosa M^a. "Postismo y surrealismo" en *Informaciones de las Artes y las Letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, n^o 327, 17-X-1974; pág. 4. Carandell, José M^a "La filosofía de una nueva generación" en *Destino*, 19-VII-1969; pág. 32. Vid. Marco, Joaquín. "Muerte o resurrección del surrealismo" en *Insula*, n^o 316 (marzo de 1973) y n^o 317 (abril de 1973); pág. 1, 10 y 3, 14. El rechazo de los novísimos hacia el surrealismo, como reacción contra su primera etapa poética recogida en la antología, comienza a manifestarse en torno a 1971 (vid. Campbell, F. *Op. cit.*) y en la "Encuesta surrealismo" publicada en 1974 en *Insula*, todos ellos señalan ya su distanciamiento de aquel movimiento.
- 136 Vid. Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 17 y ss.
- 137 Vid. Molina Foix, Vicente. "Panero y el inglés" en *Nueva estafeta*, n^o 41 (1982); pág. 96.
- 138 Mas, Miguel. "Una lectura generacional de la destrucción. (Notas acerca de Narciso, de Leopoldo M^a Panero)" en *Ideologies & Literature*, vol. I, n^o 1-2 (invierno-primavera 1985); pág. 194-206.
- 139 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 19.

- 140 Mallarmé, Stéphane. "Brise marine" en *Obra poética*. (Ed. Ricardo Silva-Santisteban). Hiperión. Madrid, 1980; pág. 62.
- 141 Vid. Guillén, Jorge. "Lenguaje poético: Góngora" en *Lenguaje y poesía*. Alianza. Madrid, 1983; pág. 38.
- 142 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 89.
- 143 Barnatán, Marcos Ricardo. "Viva el perder. Reseña de *Pasar y siete canciones*" en *El País*, 10-VII-1977; pág. 21.
- 144 Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 32.
- 145 Vid. Bousoño, C. *Op. cit.*; pág. 27-28.
- 146 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 19.
- 147 Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano" en *Revista de Occidente*, n^o 23 (abril de 1983); pág. 57. Vid. López, Ignacio-Javier. "El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía" en *Insula*, n^o 505 (enero de 1989); pág. 17-18. Sánchez Torre, Leopoldo. "Metapoesía y conocimiento: la práctica novísima" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989); pág. 24-29. Bousoño, C. *Op. cit.*; pág. 27-30. Talens, J. *Op. cit.*; pág. 15-19.
- 148 López, Ignacio-Javier. "Metapoesía en Guillermo Carnero" en *Zarza Rosa. (Revista de poesía)*, n^o 5 (octubre-noviembre de 1985); pág. 37-52. Lanz, J.J. "Etapas y reflexión metapoética..."; pág. 31 y ss.
- 149 García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid, 1980; pág. 47-53.
- 150 Castellet, J.M^a. *Op. cit.*; pág. 27.
- 151 Bousoño, C. *Op. cit.*; pág. 56.
- 152 De nuevo el aforismo aparece como la forma de pensamiento en la poesía recogida en *La ilustración...*, frente al pensamiento silogístico.
- 153 Recuérdense los versos finales del poema "Ostende" de Guillermo Carnero:

En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia de vacío.

Carnero, G. *Ensayo de una teoría...*; pág. 208.

154 En cierto modo, las palabras de Puig recuerdan aquéllas de T.S. Eliot en *The use of poetry and the use of criticism*:

The poem's existence is somewhere between the writer and the reader; it has reality which is not simply the reality of what the writer is trying to "express", or of his experience of writing it, or of the experience of the reader or of the writer as a reader.

Eliot, T.S. *Selected...*; pág. 80.

155 Amorós Moltó, Amparo. "La retórica del silencio" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 16 (noviembre de 1982); pág. 21.

156 Castellet, José M^a. "Introducción" a Vázquez Montalbán, Manuel. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Seix Barral. Barcelona, 1986; pág. 10.

157 *Ibidem*; pág. 20.

158 Vázquez Montalbán, M. "Nota del autor" en *Op. cit.*; pág. 279.

159 Lo cual no implica, por supuesto, que el poema con referente histórico explícito desaparezca de la producción de la generación del 68.

160 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 33-34.

161 Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971; pág. 16-20. Vid. Rodríguez Padrón, Jorge. "Dos libros de Pedro Gimferrer" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 247 (1970); pág. 262-263. Vid. Capecchi, Luisa. "El romanticismo expresivo de Pere Gimferrer" en *Insula*, nº 434 (enero de 1983); pág. 1 y 11.

162 Vid. Villena, Luis Antonio. "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética novísima)" en *El estado de las poesías...*; pág. 35.

163 Vid. Login Jrade, Cathy. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

164 Neila, Manuel. "Pere Gimferrer: la poesía como verdad práctica" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 351 (septiembre de 1979); pág. 660. Allí escribe a propósito de *Tres poemas*: "Erotismo como liberación y como metáfora del conocimiento".

- 165 Carnero, Guillermo. "La etapa catalana en la poesía de Pedro Gimferrer" en *Insula*, nº 382 (septiembre de 1978); pág. 1-5.
- 166 Munne, A. *Op. cit.*; pág. 40 y 42.
- 167 *Ibidem*; pág. 42. Vid. Sánchez-Robayna, Andrés. "El espacio del poema" en *Insula*, nº 376 (marzo de 1978); pág. 1-12.
- 168 Vid. Pont, Jaume. "Foc cec, de Pere Gimferrer. Seis poetas catalanes de hoy" en *Insula*, nº 336 (noviembre de 1974); pág. 4.
- 169 Vid. Litvak, Lily (ed.). *El Modernismo*. Taurus. Madrid, 1981; *passim*.
- 170 Vid. Salinas, Pedro. "El cisne y el búho. *Apuntes para la historia de la poesía modernista*" en *Literatura española siglo XX*. Alianza. Madrid, 1983; pág. 46-66.
- 171 Su primer libro de poesía se publica en 1990: Molina Foix, Vicente. *Los espías del realista*. Ediciones Península / Edicions 62. Barcelona, 1990. En esta edición sólo incluye una selección de su poesía última, sin recoger ninguno de los poemas publicados en revistas y antologías desde 1970.
- 172 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 35.
- 173 Según opina Félix de Azúa. Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 79.
- 174 Vid. Asensi Pérez, Manuel. *Para una teoría de la lectura. Proposición crítico-metodológica a partir de la generación "novísima" española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*. (Tesis doctoral dirigida por Jenaro Talens Carmona). Departamento de Teoría del Lenguaje. Facultad de Filología. Universidad de Valencia, curso 1985-1986; pág. 690 y ss.
- 175 Villena, L.A. de. "Enlaces entre..."; pág. 36.
- 176 *Ibidem*; pág. 35.
- 177 Vid. Sontag, Susan. "Notas sobre camp" en *Contra la interpretación*. Seix Barral. Barcelona, 1969; pág. 325. Vid. Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 10. Vid. González, Angel. "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 3 (agosto-septiembre de 1980); pág. 6.
- 178 Castellet, J.Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 41 y 32.

179 Gimferrer, Pedro. "El testimonio de Octavio Paz" en *Insula*, n° 239 (octubre de 1966); pág. 15. Vid. Gimferrer, Pedro. "Dos nuevos libros de Octavio Paz" en *Insula*, n° 248-249 (julio-agosto de 1967); pág. 23.

180 Gimferrer, P. "El testimonio ..."; pág. 3.

181 *Ibidem*.

182 *Ibidem*.

183 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 177.

II

LA TRINCHERA. FRENTE DE POESÍA LIBRE

LA TRINCHERA. FRENTE DE POESÍA LIBRE

En noviembre de 1962, aparecía por primera vez en Sevilla la revista *La trinchera. Frente de poesía libre*, que desde su mismo título se hacía eco de la voluntad reivindicativa que habría de guiar sus páginas, "testimonio de la nueva generación poética". Dirigida por José Batlló Samón, joven poeta nacido en Barcelona en 1939 y residente en la capital andaluza desde su infancia, *La trinchera* iba a dar cabida en sus páginas a la corriente poética de tono comprometido de la generación del cincuenta, cuando ésta comenzaba a decaer. José Batlló encabezó diversos proyectos editoriales y poéticos durante los años sesenta y los primeros setenta, entre ellos otras dos revistas, *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera* y *Camp de l'arpa*, y la editorial de poesía *El Bardo*.

La trinchera tuvo en su corta vida dos breves etapas: la primera etapa se reduce al primer número publicado en Sevilla en 1962; trasladado Batlló a Barcelona en 1964, inicia allí una nueva etapa de la revista, de la cual aparecerán dos números en la primera mitad de 1966. La aparición en noviembre de 1962 del

primer número de *La trinchera* estaba avalada por un nutrido consejo de redacción: José Albí, Manuel de Aguilar Merlo, Carlos Barral, José M^a. Castellet, Alfonso Guerra, José Barrera, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Jaime Ferrán, Pedro Pérez-Clotet, Francisco Cruz Zafra, José Luis Martín Marín, Francisco Guerrero, Justo Guedeja-Marrón y el grupo Mozárabe 62. Entre los miembros del consejo de redacción destacan a primera vista los miembros de la escuela de Barcelona de la generación del cincuenta: Barral, Castellet, Goytisolo, Gil de Biedma y Ferrán. La presencia del grupo catalán hacía evidente el vínculo que Batlló pretendía crear a través de *La trinchera* entre Barcelona y Sevilla, en un intento de superar el centralismo poético-literario madrileño.

El primer número de *La trinchera* estaba dedicado a Rafael Alberti, símbolo del compromiso social y político del artista y emblema de la resistencia política española en el exilio. El tono de los poemas publicados en aquel número respondía a la reivindicación social que apuntaba el homenaje a Alberti. Jaime Gil de Biedma publicaba su poema "Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera" donde daba su especial interpretación de la estética social a través del resentimiento contra la clase burguesa en que había nacido y se había criado:

Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto

Jaime Ferrán, con "Poemas del libro de ondina" y una "Elejía" (sic) en cuatro partes, ilustraba la línea más meditativa y reflexiva de la escuela de Barcelona y cerraba las colaboraciones de este grupo en el primer número de *La trinchera*.

Un joven e inédito Félix Grande publicaba en *La trinchera* "La rumia", un poema de ambiente rural en el que, a través del magisterio de César Vallejo, no en vano el poema pertenecía al libro *Taranto*. (*Homenaje a César Vallejo*), el poeta hacía una crónica de su infancia en el campo, superponiendo memoria y tiempo presente en el texto. Es la memoria, utilizada como instrumento de conocimiento poético, la que se lanza a través del texto a recomponer el pasado, la infancia perdida definitivamente:

En el establo,
tibio hacia adentro, hacia el olor, familiar y
enigmático,
padre ordeñaba, depositando con unción
un puñado de yeros junto al hocico de las más
lecheras,
que mimábamos, venturosos todos, y ellas.

Con el poeta andaluz Rafael Guillén, que incluyó "Poema por una muchacha triste" y "Cita en el vino", se completaban las colaboraciones poéticas del primer número de *La trinchera*.

En esta primera entrega de la revista de Batlló, que tuvo una tirada de quinientos ejemplares, se apreciaba ya claramente el peso específico que cobran los poetas de la

escuela de Barcelona dentro de la poesía española en los primeros años sesenta, pues, aunque editada en Sevilla, son los poetas barceloneses los que ocupan las tres cuartas partes del espacio de la revista. Por otro lado, es evidente el tono social que la publicación adquiere, no sólo desde su título, sino también desde los poemas incluidos y la dedicatoria a Rafael Alberti. Este primer número de *La trinchera* sirvió de plataforma de promoción en Andalucía para el grupo barcelonés de la generación del cincuenta, viniendo a coincidir, de este modo, con el objetivo conseguido con la publicación dos años atrás de la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, de José M^a. Castellet.

Habrán de pasar más de tres años hasta que, una vez trasladado Batlló a Barcelona y fundada allí su colección de poesía *El Bardo* en 1964, se reinicie la publicación de *La trinchera*, con un mayor esmero editorial. Dos números aparecerán en esta nueva etapa: el primero en marzo de 1966 y el segundo en junio de ese mismo año. Una mayor atención por la poesía publicada en catalán y también en gallego va a caracterizar esta segunda etapa de *La trinchera*, que surge ya muy vinculada a la colección *El Bardo*.

Un cambio de gustos literarios parece percibirse ya desde las primeras páginas entre la primera y la segunda etapas de *La trinchera*. Si el único número de la primera etapa había sido dedicado a Rafael Alberti, como símbolo

del artista comprometido, y desde sus páginas se había continuado apostando por un tipo de poesía que fuera reflejo del compromiso social del escritor, el primer número de la segunda etapa se abre con una espléndida foto de Vicente Aleixandre, menos vinculado con el compromiso político que Alberti, de quien se reproduce uno de sus "encuentros". La atención que la nueva etapa de la publicación prestaba a la poesía extranjera encontraba su reflejo en esta primera entrega en el artículo "Cuatro poetas U.S.A.". La atención a las otras lenguas de España, distintas del castellano, hallaba también espacio en este primer número. José Luis Méndez Ferrín publicaba su poema en gallego "Rei xordo" y Basilio Losada se ocupaba en unas breves notas de atender a la última poesía publicada en esa lengua. Un poema de Alberto Barasoain ocupaba la parcela dedicada al euskara. Por su parte, Joaquín Molas se encargaba en un excelente artículo de recuperar la poesía del autor catalán Pere Quart. Un espléndido artículo de Joaquín Marco insistía, frente a las tendencias anteriores, en la necesidad de la experimentación para la poesía, completando las colaboraciones de esta primera entrega.

La última salida de *La trinchera* tuvo lugar en junio de 1966. Abierta ya completamente a las colaboraciones en catalán, la revista se hacía eco en este número del homenaje a Rafael Alberti convocado el 8 de junio en París. Junto a las colaboraciones que se ocupaban de la

literatura en catalán, Basilio Losada esbozaba unas notas, continuación de las incluidas en el número anterior, sobre la lírica gallega más reciente. Entre las colaboraciones poéticas destacaba la de Félix Grande, que ya había participado en el número sevillano de *La trinchera*, que publica su conocido poema "Pasos en la escalera", incluido posteriormente en su libro *Blanco Spirituals*, con el que al año siguiente obtendría el premio Casa de las Américas. En "Pasos en la escalera", Grande apuntaba ya una profunda renovación de las formas poéticas, renovación de la que pronto se harían eco los poetas más jóvenes, sin olvidar el tema de reivindicación social, aunque prestando un cuidado especial al uso del lenguaje y al valor autónomo de la palabra poética:

La urbe tumultuosa estridente neónica
contiene
ese amasijo de arterias con peldaños en donde
las camas aún calientes de quienes se enfriaron
a fuerza de deshuesados sueños son ocupadas
por forasteros ateridos *Mándame la muda de
invierno*
buscan se cruzan andan sin necesidad de
pasamanos

En definitiva, si el primer número de *La trinchera* había sido testigo tardío de los últimos coletazos de la estética social, tal como la habían llevado a cabo los poetas de la generación del 50, su última entrega anunciaba la definitiva y profunda renovación estética que habría de acaecer en la poesía española durante el segundo lustro de los años sesenta. El compromiso

político quedaba excluido definitivamente de la escritura poética, relegado al campo de la vida civil. Por otro lado, en su segunda etapa, *La trinchera* buscó los síntomas de este cambio poético que se percibía en la poesía castellana en las producciones en otras lenguas; ahí radicó el motivo de que se atendieran las producciones en catalán, gallego y euskara. *La trinchera*, y consecuentemente Batlló, se desligaba, aunque no de un modo radical, de la generación del cincuenta para preocuparse de las producciones más novedosas de los autores más jóvenes, del mismo modo que se llevaba a cabo desde la colección *El Bardo*.

La trinchera encontraría año y medio más tarde su continuación en una nueva revista publicada en Barcelona por José Batlló: *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera*. Sin lugar a dudas, la experiencia de *La trinchera*, unida a la de *Si la píldora...* y a *Camp de l'arpa*, por un lado, y vinculada, por otro, a la experiencia editorial de *El Bardo*, constituyen el mayor esfuerzo realizado entre 1962 y 1977 por constituir un "frente de poesía libre" para que los jóvenes autores españoles pudieran expresarse por cauces independientes y fuera de aquellos dominados por los órganos del poder político.

PROBLEMÁTICA-63

PROBLEMÁTICA-63

Apenas unas hojas ciclostiladas componen la revista *Problemática-63*, que, dirigida por el poeta Julio Campal (1934-1968), comienza a publicarse en los últimos meses de 1962. Julio Campal, uruguayo de ascendencia española, había llegado a Madrid en 1962, con todo un bagaje cultural vanguardista, dispuesto a transformar el panorama poético que se desarrollaba en nuestro país en aquellos años, con la voluntad de lograr una poesía acorde con los tiempos que corrían:

En seguida buscó a los artistas, a los poetas que se afanaban en conseguir que la poesía, la música y el arte de hoy fuesen realmente de hoy y reflejasen las inquietudes del hombre contemporáneo y los deseos de una humanidad más justa y más ágil, y las técnicas que, partiendo del uso, del ensayo constante de los últimos descubrimientos científicos que tantos horizontes abren a la materia artística, intentan aprovecharlas para que la obra de palabra, de forma, de color, de sonido y de volumen se torne más rica y más cargada de significación profunda¹.

Pero el enfrentamiento de Campal con las corrientes más en boga de la poesía del momento le dejó marginado de los órganos de difusión literaria más distinguidos. De esta manera, es en 1962 cuando, en los locales de Juventudes Musicales Españolas, sitos en la madrileña

calle de San Bernardo, comienzan a celebrarse los jueves de cada semana unas reuniones poéticas, dirigidas por Campal, en las que participa un grupo de jóvenes poetas y artistas españoles, de distintas tendencias, pero con una sincera voluntad de aprendizaje en la experimentación: Carlos Oroza, Carlos Alvarez, Julián Marcos, Fernando Millán, Manuel Adrada, Antonio Hernández, Ignacio Gómez de Liaño, Enrique Uribe, etc., a los que más tarde se unirán Jesús García Sánchez, Jokin Díez y Juan Carlos Aberásturi. De estas reuniones, en las que se leían y analizaban diversos textos poéticos vanguardistas, surgirá una revista ciclostilada, de la que se publicarán dos números en 1962, con el nombre de *Problemática-62*, y media docena a partir de 1963, con el título definitivo de *Problemática-63*.

La revista nacerá con una clara voluntad vanguardista y experimental, con la aspiración de crear una atmósfera literaria y cultural en la que se pudiera "volver a repetir -aun a costa de las dificultades que nos pueda ocasionar- la palabra Literatura de Vanguardia", como declarará el propio Campal en el acto-homenaje que *Problemática-63* rindió a Trsitán Tzara con motivo de su fallecimiento. En definitiva, *Problemática-63*, como reflejo y portavoz de la labor y de la ideología de Campal, intentaría enlazar con los movimientos históricos de vanguardia y, en algunos aspectos, continuarlos, pero sintiéndolos como una tradición

inmediata a la que el poeta experimental ha de referirse. Tradición y vanguardia se combinaban, así, de modo perfecto en su teoría estética, como ha explicado Fernando Millán:

En esta tesis afirmaba -en síntesis- que los descubrimientos y pretensiones que movieron a los principales movimientos vanguardistas, debían ser reconocidos -y en muchos puntos- continuados. Que la forma de poesía que resultara de tal reconocimiento, se inscribiría en la auténtica tradición, la única tradición aceptable².

En definitiva, por primera vez vanguardia no se identifica con ruptura radical con la tradición, sino que se entiende como herencia, como consecuencia de ésta dentro del mundo moderno. Por lo tanto, la vanguardia, en esta nueva concepción, adquiere una conciencia histórica y se muestra como expresión moderna de la tradición, como el propio poeta llegará a decir: "Hoy se advierte cómo la nueva poesía no se muestra como la negación de la poesía de tipo tradicional, sino como su expresión"³. Campal consigue aunar así, bajo el método experimental, tradición y vanguardia en una misma línea de producción poética, como señalará Gerardo Diego:

Julio Campal creía, sí, en la eficacia y en la validez, al menos como inquietud, ejemplo moral y ensayo siempre fecundo, de lo auténticamente experimental por invención y no por imitación, pero a la vez estaba convencido de que el constante ensayo de cada día era el único medio de seguir siendo tradicionalista, en el mejor sentido de la palabra⁴.

Consecuentemente, si la vanguardia, el método experimental, es la herencia de la tradición literaria, del devenir de la literatura, su estudio histórico será no sólo tan posible, sino también tan necesario como el estudio de la tradición, puesto que como tal ha pasado a formar parte de ella. Es por esto por lo que, entre 1962 y 1965, *Problemática-63* se lanza al estudio y análisis de los primeros movimientos vanguardistas, como el surrealismo, el creacionismo, el futurismo, el dadaísmo, etc., con la conciencia de que en la España de los primeros años sesenta existe "un desconocimiento total (...) de la historia, resultados e importancia de los movimientos de vanguardia"⁵. Ahora bien, esta recuperación de los movimientos de la primera vanguardia no se realizó con un mero sentimiento histórico o testimonial, sino que, tal como ha apuntado Fanny Rubio, "esta revitalización era a su vez incitación a la creación, a la asimilación de la experiencia y al análisis crítico de los significados"⁶. Es decir, *Problemática-63*, con estos homenajes, no sólo pretendía analizar un espacio histórico, sino, en muchos casos, continuar los postulados establecidos por aquellos movimientos. De esta manera, *Problemática* organiza, en sus primeros años de existencia, homenajes a poetas y movimientos de vanguardia extranjeros desarrollados en los años anteriores a la guerra, como Georg Trakl y el expresionismo alemán, o como Tristan Tzara y el dadaísmo,

Mallarmé, Apollinaire, etc., pero también a autores españoles que habían participado activamente en la vanguardia, sobre todo en el creacionismo, como Juan Larrea, Vicente Huidobro o César Vallejo, e incluso a poetas, como Luis Cernuda, que, teniendo poco que ver con los movimientos de vanguardia, habían quedado marginado de las corrientes principales de la literatura a comienzos de los años sesenta. No es difícil intuir que una parte de la atención que *Problemática* presta a los autores creacionistas se debe a la amistad que unió a Campal con Gerardo Diego. Por otro lado, en su aspiración a recuperar los fundamentos de la vanguardia, en un enfrentamiento evidente con las tendencias realistas dominantes, Julio Campal y *Problemática-63* olvidan, al menos en un primer momento, a aquellos autores que, como Carlos Edmundo de Ory, Angel Crespo, Juan Eduardo Cirlot o Miguel Labordeta, entre otros, habían continuado y renovado en España los postulados de la vanguardia de preguerra.

Entre estos homenajes a diversos poetas y movimientos que *Problemática* organiza a partir de 1963, quizá uno de los más destacados sea el que la revista rinde a Tristan Tzara en febrero de 1964, con motivo de la muerte, acaecida unos meses antes, del creador del movimiento dadá. En él colaboraron, aparte de Julio Campal, Julián Marcos, Rafael Marchese, Raimundo Salas y Carlos Oroza. Fue Julián Marcos el encargado de traducir

diversos poemas de Tzara y de escribir un texto de presentación con el título "A propósito de Tristan Tzara", en el que señalaba el cuestionamiento y la renovación de las estructuras poéticas dominantes hasta ese momento:

Ultimamente nos da la impresión de que se está sometiendo a juicio y valoración, quizá de una forma no demasiado consciente, pero indudablemente necesaria, varias de las últimas líneas temáticas, con sus resultados creacionales determinados, que han dominado o parecido dominar el panorama literario-poético del país.

Y en este cuestionamiento del panorama poético español dominante, *Problemática-63* echaba mano de la figura de Tzara, y de los vanguardistas históricos, para abrir nuevos caminos que facilitaran la renovación formal profunda de la poesía nacional.

Una concepción de la vanguardia que la integrara con la tradición, como consecuencia y resultado de ésta, había de tener, en consecuencia, una conciencia distinta a la de los movimientos históricos de vanguardia del lugar que ocupa el arte dentro de la sociedad y del puesto del artista en la estructura social. Si para los movimientos históricos de vanguardia el artista debía ser un elemento marginado de la sociedad y su creación algo incompatible con aquélla, como última consecuencia de la consigna de "epatar" al burgués que se había mantenido desde el último tercio del siglo XIX, para Julio Campal el arte y el artista modernos sólo podían surgir como

parte integrante de la sociedad y, en consecuencia, la vanguardia adquiriría así un carácter social del que había carecido:

De aquí nacía su convencimiento de que la poesía no puede presentarse como un hecho aislado, o como un producto inmanente a la personalidad, sino como un hecho claro y profundamente social. Para él, sólo un poeta que forme parte integrante e interesada del mundo que le rodea, puede estar en disposición de utilizar su medio expresivo acordemente con lo que su sociedad necesite⁷.

Frente a la creación genial del artista de vanguardia, Campal propone la creación del artista integrado en la sociedad. De esta manera, la obra artística, como hecho concreto, nace como respuesta a otro hecho, que es el contexto social o histórico⁸. Esta concepción social del arte de vanguardia viene a enlazar con la que otros teorizadores del experimentalismo, como Eugen Gomringer, sostenían durante aquellos mismos años⁹. Si las vanguardias históricas se habían caracterizado por la *marginación* del arte y del artista modernos de la sociedad¹⁰, el papel de la nueva vanguardia sería el de reintegrar al arte y al artista a la nueva sociedad surgida después de la guerra. Así, *Problemática-63* otorga un nuevo sentido al humanismo de posguerra y a la concepción social, puesto que, tal como ha apuntado Domínguez Rey, para ellos el vocablo *social* significa "encuentro y despliegue de lo humano en la razón creadora del hombre"¹¹.

Si esta concepción social y humana del arte aleja la poesía de Campal y *Problemática-63* de las corrientes deshumanizadoras que posteriormente se impondrían en el panorama español, también es cierto que su visión de la poesía se encuentra distanciada del realismo social anterior. Para Campal, el arte no deberá rendir servilismos inútiles a la realidad y a la sociedad circundante, sino que, muy al contrario, habrá de establecerse, en primer lugar, como una estructura independiente de lenguaje:

Cualquiera que sea su estructura el poema debe sostenerse arquitectónicamente sobre sí mismo, como un edificio. El tema le es perfectamente (como sucede en la pintura), y aunque reemplacemos el vocabulario modernista de la flor lánguida, las princesas, el oro, los perfumes exóticos, las leyendas medievales, con otro aparentemente más actual: obrero, pan, esperanza, sudor y agreguemos a esta lista algunas interjecciones ásperas y crudas, sólo habremos reemplazado unas palabras con otras de signo contrario. El disfraz distinto esconde la misma evasión de la realidad¹².

En consecuencia, *Problemática-63* tratará de buscar su espacio poético entre la deshumanización y la poesía social, entre la atención exclusiva al lenguaje y la aspiración a ser reflejo y respuesta de la realidad circundante.

Desde fines de 1962, en que se fundan las tertulias en el Seminario de Estudios Musicales, hasta 1965, la actividad de Julio Campal y de *Problemática-63* se ocupa principalmente de los autores y movimientos característicos de los primeros movimientos de

vanguardia, aquellos desarrollados en el período anterior a la II Guerra Mundial. Este período se caracteriza por un estudio histórico de dichos autores, a los que al mismo tiempo se traduce, pero también por una voluntad de continuar sus propuestas estéticas, o al menos aquellas que aún se consideran válidas. A partir de 1965, se produce un cambio en la perspectiva de Campal y *Problemática*, cambio que se traduce en una atención hacia aquellos movimientos vanguardistas surgidos después de la confrontación mundial, tal como señala Fernando Millán:

A partir de este año traba un contacto directo con los movimientos de vanguardia nacidos en la postguerra (letrismo, poesía concreta, etcétera), y desde ese momento se convierte en su más ferviente difusor y estudioso. Al tiempo, su obra se ve afectada por este descubrimiento. En esta época comienza a formarse alrededor de Campal un seminario donde constantemente se ponían en discusión los principales descubrimientos de la vanguardia mundial¹³.

Pero, al mismo tiempo que Campal y *Problemática* llevan a cabo un acercamiento a los movimientos vanguardistas de posguerra, con el mismo ánimo didáctico e integrador que les había guiado durante el primer período de existencia de la publicación, comienza la difusión de los resultados experimentales que el grupo había venido elaborando en los últimos años. 1965 es el año en que se inician las diversas exposiciones experimentales del grupo y, por lo tanto, sus producciones se empiezan a dar a conocer a un público más extenso. Es en 1965 cuando la bilbaína *Galería Grises*, dirigida entonces por José Luis Merino,

organiza la primera exposición de poesía experimental en España, con el título de "Poesía Concreta", presentada por Julio Campal. Dicha exposición abriría la entrada en las galerías de arte a los jóvenes creadores experimentales. En noviembre de ese mismo año tenía lugar en Zaragoza, organizada también por Julio Campal, una exposición que se iba a ocupar de las manifestaciones más actuales de la creación experimental: "Poesía Fónica, Visual, Espacial y Concreta". En junio de 1966, en la madrileña galería Juana Mordó se celebra la primera "Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia", con la que Campal y el grupo de *Problemática* alcanzan una difusión importante entre los movimientos vanguardistas mundiales. En agosto y septiembre de ese mismo año, Julio Campal, junto a *Problemática*, organizaría en San Sebastián una "Semana de Poesía Concreta y Espacial" y una "Semana de Poesía de Vanguardia", respectivamente¹⁴. Las exposiciones dotan al grupo de una difusión que no había tenido anteriormente y lo ponen en contacto con movimientos vanguardistas internacionales, atentos a las últimas tendencias, y también con grupos nacionales, como el Grupo Zaj, fundado en 1964 en Madrid por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, a los que se unirá más tarde José Luis Castillejo, o con poetas como Guillem Villadot o Joan Brossa. A medida que el grupo va alcanzando una mayor difusión y adquiere un notable reconocimiento, los seminarios de Juventudes Musicales

Españolas se van distanciando cada vez más y la publicación de las hojas ciclostiladas desaparece. Así, en 1967, la dispersión dentro del grupo ya se ha producido y *Problemática-63* se disuelve para dar nacimiento a otras experiencias vanguardistas.

Ignacio Gómez de Liaño, que se había unido en los últimos años al grupo de *Problemática*, funda en 1967 la *Cooperativa de Producción Artística*, que, con el apoyo institucional, organiza una serie de exposiciones y una sesión de conferencias, en diciembre de ese mismo año, con el título de "Poesía experimental. Estudios y teoría", con la participación, entre otros destacados personajes de la poesía experimental, de Eugen Gomringer. Ese mismo año, el madrileño *Grupo Zaj* comienza a publicar sus primeros libros de poesía experimental: *Viaje a Argel* (1967), de Juan Hidalgo, *La caída del avión en terreno baldío* (1967) y *La política* (1968), de José Luis Castillejo, *Arpocrate seduto sur loto* (1968), de Walter Marchetti. También en 1967, el *Grupo Zaj* alcanza una difusión internacional con la publicación en la editorial *Something Else* de Nueva York, de una antología de su obra con el título de *A Zaj Sampler*. En 1968, Fernando Millán, Enrique Uribe, Jesús García Sánchez, Jokín Díez y J.C. Aberásturi, ex-miembros todos ellos de *Problemática*, redactan la carta fundacional del *Grupo N.O.*, sin duda el grupo español de vanguardia más activo y de mayor resonancia en los últimos años sesenta y primeros

setenta¹⁵. En febrero de 1968, Julio Campal se había suicidado.

En definitiva, ¿cuál fue el papel desempeñado por *Problemática-63* dentro del panorama poético de los años sesenta? Julio Campal y *Problemática-63* consiguieron agrupar a unos cuantos poetas con una verdadera voluntad experimental y con la aspiración de renovar profundamente el panorama poético español, arrancarlo de las tendencias sociales y realistas dominantes, para dotarlo de una dignidad formal que, en muchos casos, había perdido. Para ello, no dudaron en acudir a los autores de las vanguardias históricas no sólo con el ánimo de estudiar sus producciones y darlas a conocer a un público más amplio, sino también con la idea de continuar, en los aspectos que fuera posible, los presupuestos sobre los que aquellos movimientos se habían fundado. *Problemática-63* no sólo trata de recuperar la vanguardia en los primeros años sesenta, sino que trata de integrar sus producciones dentro de dicho movimiento. Por otra parte, en los seminarios organizados por Julio Campal se nutrieron los poetas que iban a llevar hasta sus más altas cumbres el experimentalismo poético español años más tarde. Es indudable que la parte más considerable de la poesía de vanguardia de los últimos años sesenta y primeros setenta nace vinculada directamente a Julio Campal y a *Problemática-63*.

Notas al texto

- 1 Diego, Gerardo. "Julio Campal" en ABC, 15-V-1968; pág. 3.
- 2 Millán, Fernando. "Julio Campal, más o menos" en *Primera página*, 15-IV-1971; pág. 18.
- 3 Citado por Dóminguez Rey, Antonio. *Novema versus povema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 109.
- 4 Diego, G. *Op. cit.*; pág. 3.
- 5 Millán, F. *Op. cit.*; pág. 18.
- 6 Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 170.
- 7 Millán, F. *Op. cit.*; pág. 18.
- 8 Entrevista con A. Molina en *Baleares*, 15-XII-1968; pág. 25. Citado por Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 109.
- 9 Vid. Gomringer, Eugen. "La poesía concreta como lengua supranacional" en *Poesía experimental. Estudios y teoría*. Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producción Artística. Madrid, 1968; pág. 25.
- 10 Vid. Barth, John. "Literatura postmoderna" en *Quimera*, nº 46-47 (enero de 1985); pág. 16.
- 11 Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 106.
- 12 Citado por Diego, G. *Op. cit.*; pág. 3.
- 13 Millán, F. *Op. cit.*; pág. 18.
- 14 Vid. Millán, Fernando. "Poesía experimental en España" en *Camp de l'arpa*, nº 86 (1981); pág. 29-37.
- 15 Miranda, Julio E. "Poesía concreta española: jalones de una aventura" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 272 (1973); pág. 512-533. Villar, Arturo del. "La poesía experimental española" en *Arbor*, nº 330 (1973); pág. 43-64.

SI LA PÍLDORA BIEN SUPIERA
NO LA DORARAN TANTO POR DEFUERA

SI LA PÍLDORA BIEN SUPIERA
NO LA DORARAN TANTO POR DEFUERA

Heredera directa de *La trinchera*. Frente de poesía libre, un año después de desaparecida aquélla se comienza a publicar *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera*, que se define a sí misma como "revista exterior de poesía hispana". *Si la píldora...*, de la cual se había publicado un número cero anterior, comienza su andadura en octubre-diciembre de 1967, heredando ya desde su título el carácter combativo y comprometido políticamente que había caracterizado a *La trinchera*. Legalmente, *Si la píldora...* tenía su sede en Canadá, en la Trent University de Peterborough, Ontario, figurando como editor de la revista Jerónimo Pablo González Martín, poeta amigo de José Batlló, quien aparecía como corresponsal en España. Pero en realidad, el pie legal en Canadá no era sino un modo de burlar la férrea censura que las autoridades españolas imponían, puesto que la revista se confeccionaba en Barcelona y José Batlló era su verdadero director. De esta manera, en las páginas de *Si la píldora...* pudieron publicarse muchos textos que,

de otra manera, la censura española no hubiera permitido imprimir.

Si la píldora... tenía una clara filiación comunista que era la que le insuflaban su director y algunos de sus colaboradores, adscritos al Partido Comunista de España en la clandestinidad. Esta filiación se vio reflejada en diversos homenajes que la revista rindió a la revolución cubana y a Ernesto "Ché" Guevara. El tercer número de la revista incluía una nana en gallego del poeta Celso Emilio Ferreiro a la memoria del revolucionario muerto en 1967, cuyo rostro aparecía publicado a toda portada en el último número de la revista, coincidiendo con el décimo aniversario de la revolución cubana, a la que se rendía homenaje. Prueba de esta filiación comunista de *Si la píldora...* es la publicación en el último número de la revista de unos poemas del dirigente comunista norvietnamita Ho Chi Minh, enfrentado en aquel momento a las tropas de U.S.A. en la guerra de Vietnam. El compromiso político encontraba su reflejo en el homenaje que Carlos Alvarez rendía al escultor Agustín Ibarrola; la poesía adquiría en sus versos pleno carácter combativo: "Estos que ahora son poemas / serán mañana piezas de sumario".

Además del carácter combativo, *Si la píldora...* heredaba de *La trinchera* la atención a las distintas lenguas nacionales; no en vano la revista se anunciaba en catalán, gallego, euskara y castellano. En sus páginas

habrá una importante presencia de autores catalanes, como Pere Quart, Joan Brossa, Salvador Espriu, Gabriel Ferrater, Joan Salvat Papasseit y Bartolomeu Fiol. Pero tampoco faltarán los autores vascos, como Mikel Lasá, José Azurmendi, Gabriel Aresti e Ibón Ibarrola. Entre los poetas gallegos aparecen: Xosé Luis Méndez Ferrín, Celso Emilio Ferreiro, Uxio Novoneira y Miguel Bauça.

El primer número de *Si la píldora...* apareció con fecha de octubre-diciembre de 1967. El número se abría con un homenaje poético, dentro de la filiación comunista que he señalado en la publicación, al *Manifiesto comunista*, de Marx y Engels, escrito por el poeta de la generación del medio siglo Carlos Sahagún, con el título "Un manifiesto: febrero de 1848":

Pero aquel documento decía palabras de más
peso, traía vientos
mundiales, solidarios.
Carlos y Federico, mano a mano, como
un latir doble ante la historia,
lo escribieron, pusieron su pecho
frente al invierno de aquel año.
Y desde entonces,
no como flor, sino como exigencia
de mano de obra,
una generación de puños cerrados contra el
cielo
de idioma en idioma traducían
el mismo impulso, iguales certidumbres.

Como contraste, al poema de Carlos Sahagún le seguía "Quinta elegía", un poema de carácter esteticista y totalmente descomprometido, de Pedro Gimferrer, perteneciente a *La muerte en Beverly Hills*:

Cierra los ojos y escucha el canto de las
sirenas en la noche plateada de anuncios
luminosos.

La noche tiene cálidas avenidas azules.
Sombras abrazan sombras en piscinas y bares.
En el oscuro cielo combatían los astros
cuando murió de amor,

y era como si oliera muy
despacio un perfume.

El tono comprometido de *Si la píldora...* se completaba con un homenaje al poeta surrealista francés Robert Desnós, del que se traducían algunos versos, muerto en un campo de concentración nazi en 1945. El número recogía poemas en euskara de Mikel Lasa y de José Azurmendi, así como textos en gallego del orensano Xosé Luis Méndez Ferrín.

Casi seis meses tardaría en aparecer el segundo número de *Si la píldora...*, con fecha abril-junio de 1968. En él Carlos Alvarez, uno de los continuadores de la poesía comprometida social y políticamente, homenajeaba a Agustín Ibarrola en un poema que habría de dar título a su libro *Estos que Ahora son Poemas...*, que José Batlló publicaría en 1969 en su colección *El Bardo*. Junto a Carlos Alvarez dos poetas jóvenes, pertenecientes también al grupo de autores de *El Bardo*, publicaban en este número de *Si la píldora...*: Manuel Vázquez Montalbán, que había publicado en 1967 *Una educación sentimental* en la editorial de Batlló; y Ana M^a. Moix, que publicaría en 1969 *Baladas del Dulce Jim*. Vázquez Montalbán mostraba las nuevas formas que adquiriría el tono

narrativo, con ciertos tintes de fragmentarismo, en la nueva generación, en "Gauguin":

Periodista
su padre
escribió artículos notables
la libertad -decía-
es una dignidad popular
y sin embargo
murió rumbo a Lima
donde Pablo cumpliría once años
una mañana -a las once y cuarto-
de junio

mil ochocientos cincuenta y nueve.

Dentro de la literatura en catalán, Batlló traducía el poema "Homes, déus, guerres", de Pere Quart, y Salvador Espriu escribía una "Evocació" de Roselló-Porcel, seguida de unos textos del autor catalán. Las críticas de libros en este número estaban realizadas por José Miguel Ullán, Pedro Gimferrer y Martín Vilumara, seudónimo del propio Batlló.

El siguiente número de *Si la píldora...*, con fecha julio-septiembre de 1968, se ocupaba de modo casi monográfico de León Felipe. En sus páginas, se recogía ampliamente la noticia del fallecimiento del poeta exiliado en Méjico y textos de *Versos y oraciones del caminante*, de *Ganarás la luz* y de *El poeta maldito*, ocupaban el grueso de las páginas de la publicación. El número se completaba con las colaboraciones de Joaquín Marco, que ya había colaborado en *La trinchera*, y de Juan Ramón Masoliver, y con unos poemas en gallego de Miguel Bauça y de Celso Emilio Ferreiro, quien concluía su

colaboración poética con una nana dedicada al "Ché" Guevara, muerto en Bolivia un año atrás.

Si el primer número de *Si la píldora...* se iniciaba con un poema de Carlos Sahagún dedicado al *Manifiesto comunista*, el último, publicado con fecha diciembre de 1968-enero de 1969, coincidiendo con el décimo aniversario de la revolución cubana, se iniciaba reproduciendo a toda portada el rostro del "Ché" Guevara, a quien en el mismo número se le dedicaba una sección, "Con el Ché", que iniciada con una prosa de Max Aub, estaba compuesta por versos de Vicente Aleixandre, Angel Pariente, Joan Brossa, Bartolomeu Fiol, Manuel de Pedrolo y Angel Sánchez. Por otro lado, una prosa de Luis Cernuda publicada en *Hora de España* en 1937 y recuperada por *Si la píldora...*, fue el eje alrededor del cual escribieron los poetas Jaime Gil de Biedma, Félix Grande, Gloria Fuertes y Manuel Vázquez Montalbán, entre otros. Las colaboraciones extranjeras recaían en los poemas del líder revolucionario norvietnamita Ho Chi Minh y en los del poeta turco Nazim Hikmet, ejemplo de la poesía comprometida en otras lenguas. Gabriel Ferrater y Joan Salvat Papasseit publicaron en este número poemas en catalán; Gabriel Aresti e Ibón Ibarrola fueron los representantes de la poesía en euskara; Uxío Novoneira publicó algunos poemas en gallego. Las críticas de libros fueron realizadas por Rafael Ballesteros, Manuel Vázquez Montalbán, Basilio Losada, José Batlló y Rosa M. Garrido,

que escribía un breve estudio "A propósito de Blas de Otero".

Con *Si la píldora bien supiera...* Batlló conseguía afianzar el poder literario y poético en la capital barcelonesa, intentando establecer allí el eje no sólo de la joven poesía, sino también de la más radicalmente renovadora. Si Madrid era considerada como la capital del centralismo, no sólo literario, sino también político, *Si la píldora...*, desde Barcelona, abría sus páginas a todas las lenguas nacionales, y no sólo al castellano, y propiciaba una respuesta política, desde su compromiso, y literaria, desde la renovación, al centralismo madrileño.

Por otra parte, *Si la píldora...* se vinculaba directamente a los objetivos poéticos y estéticos que el propio Batlló difundía desde la colección *El Bardo*, y no sólo porque la dirección tanto de la revista como de la colección coincidieran en la misma persona, sino también porque la mayor parte de los colaboradores de la revista, sobre todo en el caso de los jóvenes poetas catalanes que escribían en castellano, publicarán sus libros en la colección poética. Tal es el caso de diversos autores que publican sus primeros libros en la segunda mitad de los años sesenta: Pedro Gimferrer, que publica *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*; Manuel Vázquez Montalbán, con *Una educación sentimental* y *Movimientos sin éxito*; Ana M^a. Moix, que publica *Baladas del Dulce Jim*. Pero también es el caso de otros jóvenes poetas no catalanes que

coinciden en la revista y en la colección, como José Miguel Ullán, que publica *Amor Peninsular*, o como Rafel Ballesteros, que publica *Las contracifras*. Es evidente que desde *El Bardo* y *Si la píldora...* se estaba impulsando un nuevo tipo de poesía, una poesía joven, que tenía en estos autores citados sus máximos representantes. Otros poetas de más edad coinciden también en la revista y en la colección dirigidas por Batlló: Salvador Espriu, con *Libro de Sinera* y *Antología*; Pere Quart, con *Vacaciones pagadas*; Joan Salvat Papasseit, con *Antología*; Celso Emilio Ferreiro, con *Larga noche de piedra* y *Viaje al país de los enanos*; Félix Grande, con *Música amenazada* y *Blanco Spirituals*; Carlos Alvarez, con *Estos que ahora son poemas...*; etc.

Desde las páginas de *Si la píldora...* y desde los libros de su colección José Batlló intentaba promover desde Barcelona una renovación poética que en el segundo lustro de los años sesenta se hacía ya necesaria. La publicación en 1968 de la *Antología de la nueva poesía española*, realizada por Batlló, pretendía establecer una continuidad entre los más jóvenes poetas y los autores de la generación del cincuenta.

POESÍA 70

POESÍA 70

Desde su mismo nombre, *Poesía 70* trata de establecerse como una revista poética moderna y actual, donde tengan cabida las expresiones líricas que abran los caminos a la nueva estética entonces surgente. *Poesía 70* es, desde sus inicios, una revista con proyección hacia el futuro, puesto que su primer número publicado, el nº 0, aparece en 1968. Publicada en Granada bajo la dirección del poeta Juan de Loxa (pseudónimo de Juan García Pérez), nace como una revista de periodicidad trimestral, pero sólo llegaría a publicar tres números, uno por año, entre 1968 y 1970¹. *Poesía 70* surgía como un proyecto literario paralelo a un programa radiofónico, "revista oral", que el mismo Juan de Loxa dirigía en Radio Popular de Granada, como puede leerse en la hoja suelta que acompañaba al nº 0 especificando los datos de los colaboradores:

Juan de Loxa, granadino, fundador de *Poesía 70* como revista oral en Radio Popular de Granada. *Variación a cinco tonos para Rubén Darío* (bayoán-Puerto Rico). Libros inéditos: *Crepúsculo del asco*, *Solo de bordón* y *Paseos con Federico* (nº 0).

Juan de Loxa publicaría dos poemarios: *Las aventuras de los...*, en Jaén en 1971, e *Y lo que quea por cantar*, en Córdoba en 1981. De esta manera, a través del programa radiofónico y de la revista impresa, *Poesía 70* intentaba difundir, principalmente, la obra de poetas andaluces y, sobre todo, de aquellos radicados por diversas cuestiones en la capital granadina. Sus páginas, aunque dieran cabida a autores de mayor edad, estaban dirigidas a los más jóvenes creadores.

Claudio Sánchez Muros, hermano de Carmelo Sánchez Muros, "uno de los pilares de *Poesía 70*" (nº 0), era el encargado de confeccionar la revista, realizando la portada y las diversas ilustraciones interiores. La publicación, de gran formato (21'5 cm x 27'5 cm) y con alrededor de veinticinco páginas de extensión, se financiaba por suscripciones de cien pesetas por cuatro números.

En su labor cultural, *Poesía 70* intentaba vincularse a los propósitos que habían guiado otro proyecto literario semejante cuarenta años atrás: la revista *Gallo*, que, en 1928, dirigiera Federico García Lorca. El nº 0 de *Poesía 70* se abre, precisamente, recogiendo unas palabras pronunciadas por el propio García Lorca con respecto a su revista:

Revista que recoja el latido de todas partes para saber cuál es el suyo propio: revista alegre, viva, antilocalista, antiprovinciana, del mundo (nº 0).

Poesía 70, enlazando con el proyecto del *Gallo* lorquiano, pretendía establecer su centro literario en la capital granadina, pero con un ánimo cosmopolita, de superación de todo localismo y de apertura a las tendencias poéticas más avanzadas. En este sentido, las colaboraciones del poeta cubano Julio E. Miranda, en el nº 0, y de Luis Hernández Aquino y Emma de Cartosio, en el nº 1, trataban de abrir las páginas de la revista a las voces de América; las colaboraciones de la japonesa Kumiko Matakí o las de Vicente Aleixandre y Luis Eduardo Aute, intentaban ampliar al máximo los límites localistas de la publicación.

La vinculación de *Poesía 70* y *Gallo* se establece desde la primera entrega de la revista de Juan de Loxa, en la que Antonio Gallego Morell, entonces decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, publicaba un artículo sobre la revista que dirigiera Lorca. El mismo fin que hizo que *Gallo* no pudiera, como había deseado, trascender el mero localismo, parece ser premonitorio del destino de *Poesía 70*:

Y, sin embargo, el grupo de *Gallo* desembocaba irremediabilmente en el callejón sin salida de lo localista. (...) *Gallo* es la revista más ingenua y rabiosamente provinciana a pesar de su decisión de no serlo y *Don Alhambro* la figura más local, más municipal, de toda la producción de Lorca. (...) Y entonces, *Gallo* vuelve a perderse en la chismografía local y contrapone el artificioso romanticismo y bombín de pavo al audaz Kikirikí. Quienes habían salido a hacer literatura por el mundo acaban haciéndola para media docena de amigos (nº 0).

La figura de Lorca, como personaje central de la literatura granadina contemporánea, planea a lo largo de toda la revista, en una aspiración de enlazar el momento literario en que surge *Poesía 70* con aquél en que nació Gallo. Juan de Loxa, que mantenía inéditos sus *Paseos con Federico*, adelanta uno de ellos en el nº 0 de *Poesía 70*:

 Mi amigo Federico tenía
 un teatrillo de juguete. Era
 presti... a ver si lo digo de un tirón...
 prestidigi... ¡caramba! pres-ti-di-gi-ta-dor
 (nº 0).

Es difícil no enlazar al personaje de este paseo con García Lorca, en una recreación de homenaje poético. Por su tono y su temática (los encuentros con un personaje de ficción), el poema de Loxa se vinculaba a la estética *camp* de tinte *naïf* que Ana María Moix llevaría a cabo en sus *Baladas del dulce Jim*, publicadas en 1969. La aproximación a la narrativa de este poema, en su creación de un personaje de ficción con el que el personaje poético "pasea", parece evidente.

Una considerable tendencia a la ironización puede observarse en una parte importante de las colaboraciones poéticas que tienen cabida en *Poesía 70*. En algunos casos, esta tendencia a la ironía aparece unida a una demanda social explícita, pero, en otras ocasiones, la queja social queda implícita en el tono irónico utilizado. Creo que, en este sentido, el sonto de José Luis Tejada que inicia la revista, marca una de las

tendencias más importantes dentro de la publicación, señalando la ironía desde su propio título, "Puñeto":

Vengan a mí los solos de la vida,
solos de contrabajo y contratiempo
las flautas broncas vengan a mi templo
que vamos a armar una escabechina.

Descontentos a mí, fuera sordinas.
Predicaremos con el mal ejemplo
y arda Troya, se junda el firmamento
que nada va a perder quien ya es ruina.

Llamo porque a solas, me sospecho
que ha de haber otro páramo, otros pechos
semejante o más que este alma en pena.

Lloremos fuerte y a la una, al menos
agriaremos la cena de los buenos
saldrán a vomitar, y eso consuela (nº 0).

Esta tendencia a la ironización que puede observarse en una parte de los poemas publicados en *Poesía 70*, al proyectarse sobre el lenguaje se manifiesta en una experimentación lingüística en un doble sentido. Por un lado, la ironía se manifiesta en una ruptura léxica o en una ruptura semántica, por la que el significado de la palabra se "descentra" en el contexto, como es el caso, por ejemplo, del término "solos" en el poema citado. Por otro lado, los procesos de ironización pueden proyectarse en la ruptura de la lógica propia del lenguaje, a través de yuxtaposiciones espaciales y/o temporales, mediante la ruptura de la frase, etc. La utilización más o menos continuada de estos procesos de ironización, en su intento de ocultar las manifestaciones del yo lírico, sitúa a muchos de los colaboradores de *Poesía 70* dentro

de las corrientes más características de la joven poesía en los últimos años sesenta.

La experimentación lingüística a través de la ruptura léxica se encuentra en diversos poemas en el n° 0 de *Poesía 70*. En "Chez Guevara", del poeta cubano Julio E. Miranda, aparece unida a una ruptura del discurso lógico:

aquí en granada o aquí también parís
hambre frío -poema
soledad sin rima
en verso libre atado
a un indiecito del cementerio de monstrouge
o chez angustias a beber el té
chez juanito a cantar
a ver hombres- olivos chez miguel
de vuelta
del poema y como
siempre
con esa puta z
que nos sobra
a todos
como siempre (n° 0).

Granadino también, como el grueso de colaboradores de *Poesía 70*, José Heredia Maya lleva a cabo en su soneto "Poema en ritmo menor de *Sones solo*" un juego con la palabra poética, un aprovechamiento de todos sus recursos semánticos y fónicos mediante su sucesiva descontextualización, que le vincula de modo indudable al postismo de Carlos Edmundo de Ory²:

Ah tierra tierra pon tu cuerpo a tierra
tierra tierra gitano tierra comba
paraíso gitano luna siembra
siembra siembra gitano siembra sombra (n° 0).

En otros casos, la ironía nace de un voluntario desajuste entre título y poema, en una manifestación de la técnica poética de engaño-desengaño³, como es el caso de "Anunciación", de Carmelo Sánchez Muros, donde el lector espera encontrar, tras el título, un poema de referencias religiosas, que sin embargo no se da:

No le anunció el Arcángel
el triste alumbramiento.
El espíritu santo,
se llamaba John Williams.
Y cambió por obra
de una lata de carne (nº 0).

La ruptura del discurso lógico lleva en algunos casos a la creación de un lenguaje fuertemente irracional que, como en el poema de Fermín Reche, sirve de vehículo para una expresión de tonos desarraigados:

Ahora no os necesito.
Porque estoy harto de arrullar alfabetos de las
clases.
Y del carmín de vuestros dedos
que enderezan, apenas, una chimenea de ceniza
(nº 0).

En otros casos, la ruptura del orden lógico del discurso se lleva a cabo mediante la inserción sin tránsito de retazos de conversaciones, de fragmentos de discursos anteriores, en el poema, logrando de esta manera una yuxtaposición de diversos planos espacio-temporales en el texto, como en el caso del conocido poema de Félix Grande "Pasos en la escalera", perteneciente a Blanco

Spirituals, al que se le había concedido recientemente el premio Casa de las Américas:

disueltos y veloces como chorros de
hormigas
tras una pisada Nada me cuentas de los chicos
y mientras llega la respuesta suavizadora y
semanal
suben y bajan y se desplazan en redondo
parecen canjilones de historia monótona rayada
(nº 0).

En *Blanco Spirituals*, Félix Grande inauguraba una etapa de experimentación poética dentro de su obra, experimentación que habría de radicar en un aprovechamiento máximo de los recursos lingüísticos y en la superación del discurso lógico en busca de un modelo de escritura que permitiera un conocimiento más verdadero de la realidad. "Pasos en la escalera" resumía a la perfección el cambio que había experimentado en su trayectoria poética.

La fragmentación de la anécdota y del hilo narrativo, la yuxtaposición de planos espacio-temporales, de acciones que discurren paralelas, en un intento de captar la realidad en su complejidad, es el fundamento de la composición del "Poema para que sonrías" de Pedro Provencio. En él, dos acciones que discurren paralelas, el amor a una muchacha y la celebración de un partido de fútbol, se superponen y yuxtaponen continuamente en una crónica alucinada:

Cuatrocientos millones de personas.
¿Te has dado cuenta?

Me han dado ganas de salir al césped
con una gran pancarta en todos los idiomas
que dijera muy fuerte
TENGO UNA AMIGA CON VEINTITANTOS AÑOS,
QUE SONRIE AUNQUE YA NO PUEDE MAS,
VISTE DE NEGRO Y QUIERE IRSE DE AQUI.

Sin duda los liniers
habrían agitado sus banderas.
Y los pulcros artífices del orden
me habrían detenido entre hongos y protestas.
Alguien -muy listo él- graduado en Oxford,
pagaría en su periódico un titular brillante
sobre la propaganda subversiva (nº 0).

Un carácter semejante de crónica alucinada tiene la
"Elegía en vida por Carlos Oroza", en la que Manuel Ríos
Ruiz documenta las diferentes tertulias poéticas
madrileñas de la época y sus distintos contertulios:

Hoy no ha leído el "Marca" Eladio
Cabañero,
tu amigo, el que te dijo que a tí te hacía
bulto el corazón.
Hoy se ha puesto chaqueta Alvarez Ortega, hoy
no regañaréis,
no habrá "leche y picón, ni tá, ni cuá.
Y los López
-el Luna y el García-
propusieron sus acordeones de versos viajeros.
Marcos Ricardo Barnatán,
desde el Mar de la Plata,
saludó militarmente, poéticamente, correctísimo
(nº 0).

Con apenas deciséis años, José Carlos Rosales,
sobrino del poeta Luis Rosales, desarrollaba un cierto
tono elegíaco en su poema "Confirmación", elaborado a
través de diversas analogías paralelísticas:

He perdido un amigo
como se pierde un pájaro,
como se roban rosas rojas en el altar de un día
o como pueden ser (acaso)
gritos de niños jugando a primavera (nº 0).

La analogía, y su consecuencia formal en el paralelismo sintáctico, permite poner en relación realidades distanciadas para lograr así una expresión, como en este caso, más adecuada al sentimiento. El lenguaje, al mismo tiempo, estableciendo relaciones entre términos distantes ilumina de forma novedosa la realidad. Esta utilización de la analogía paralelística adquiere su máximo exponente en *Poesía 70* en el poema "A Gerardo Rosales", de José G. Ladrón de Guevara:

Moriremos de nada:
de llamar a una puerta,
de escribir a un pariente,
de perder un paraguas,
de encontrarse una llave,
de buscar un zapato,
de romper una taza (nº 0).

La lista de paralelismos se extiende hasta cerca de cuarenta versos. En su realización extrema, la enumeración paralelística, con carácter analógico, es un recurso poético que se sitúa muy próximo a la enumeración caótica⁴.

El tono elegíaco era el dominante en los poemas de dos jóvenes autores granadinos. Justo Navarro publicaba en el nº 0 de *Poesía 70* su poema "Jours d'enfance", en el que el canto elegíaco se volvía hacia un tiempo perdido ya, hacia el paraíso de la infancia cerrado para el personaje poético que, adulto, narra el poema, en el que no es extraño el tono de algunos poetas de la generación del 50:

Hicimos tiza, polvo, aquellos días
lluviosos de la infancia cuando apenas
si éramos unos niños que buscaban
caracolas de tierra en los jardines
públicos (nº 0).

Frente al pasado idealizado, el presente se alza en su
fragmentariedad expresado en imágenes de fuerte
irracionalidad:

Ahora todo es distinto.
Lejos rompen
las mañanas de vidrio, el sol aquel
-deshilachado el cielo en un espejo-
mientras ciegos vivíamos
el lento atardecer de los naranjos.

Por su parte, los poemas de *Blanco Spirituals*, de Félix
Grande, en su radical investigación verbal y textual,
influyeron directamente en los que por aquellos años
(1967-1968) escribía el joven poeta granadino Pablo del
Aguila⁵, desaparecido en 1968, dejando vestigios de dicha
influencia, como la utilización del versículo, la ironía,
o la inserción de discursos referidos, en poemas, como
"Qasida del amor que se fue y no vino", en los que se
trata de combinar una expresión moderna y actual con
modos deudores de la tradición literaria:

Difíciles los años que se quedan.
Los primeros recuerdos. Las
últimas miradas.
Vamos quedando solos sin saberlo.
Vamos quedando solos como si nada fuese, amada
mía
recordando tu nombre en todas las paredes de la
casa
que ahora está más grande que a tu ida:

como si tanta soledad no cupiese en un sitio,
amada mía (nº 0).

Cerraba la primera entrega de *Poesía 70* el poema "No me culpéis...", de Fanny Rubio, donde el tono de protesta social se unía en algunos casos con un lenguaje que investigaba un oscuro simbolismo:

Destruyamos al zángano que odia
antes que multiplique sus huevos entre la
colmena.
Quiero que améis la espada que defiende (nº 0).

En otros casos el poema reflejaba la claridad de su mensaje, logrando así un contraste de claroscuros a lo largo del texto:

Hermanos vivos, respirad tan hondo
que las piedras de arriba se desgajen
hacia la paz de nuestro amor unido.

La segunda entrega de *Poesía 70*, publicada con el nº 1 en 1969, estaba dedicada a las flores. Los elementos florales eran el motivo central de la mayor parte de los poemas recogidos en ese número y en cada texto se manifestaba con un valor simbólico diferente, según el tratamiento de cada autor. Cada voz poética encontraba en los símbolos florales elementos para expresar su cosmovisión personal. Las flores, por otra parte, habían sido el símbolo de la juventud revolucionaria del 68 y de los movimientos juveniles que se habían manifestado por esas fechas en todo el mundo. Así, que el número de *Poesía 70* estuviera dedicado a las flores no carecía de

sentido en una juventud que se inclinaba por la resistencia pasiva, por el enfrentamiento y la protesta contra el poder establecido desde posiciones no violentas, etc.

En "Comienzo de viaje", el poema de la argentina Emma de Cartosio con el que se inicia esta segunda entrega, las flores adquieren una significación trascendente, cósmica, son las flores que viajan de un planeta a otro como símbolo de la vida:

Pero ellas, las flores, son quienes
iniciaron el viaje
que hoy comienzan los hombres hacia otros
planetas
y quizás algún día nos alejemos como plantas a
florecer
a algún sistema solar que nos espera (nº 1).

En el poema de Carmelo Sánchez Muros, publicado a doble plana en hoja aparte, las flores se convierten en símbolo del amor y la amada es descrita a través del tópico floral modernista⁶:

Senos como magnolias.
Fragantísimos senos.
Naturaleza pura
y amor y flor fantástica.
(...)
Tus manos en mi rostro,
abiertas como flore
y amor (nº 1).

Pero la flor, símbolo del amor, se alza también como negación de la realidad circundante, del mundo contemporáneo, simbolizado en la ciudad, y adquiere así

un sentido de huida, de exotismo, heredero también de las posiciones estéticas del Modernismo⁷:

No existe la ciudad.
Ya no me acuerdo
ni de como es el mundo.
Vivo sobre un planeta
que tiene como suelo
todo un tapiz de flores,
y su nombre es Amor,
amor, amor,
y del otro mundo,
no quiero ni acordarme.

Una visión radicalmente opuesta a la que expresaba Sánchez Muros en estos versos era la que exponía Florentino Huerga, autor de *Poemas de mala sombra*, en su poema "¿Qué queréis?":

¿Qué queréis?: ¿que cante a la rosa
mientras muere un niño sin casa y sin ventana?

¿Que os hable del viento que mueve los
relojes
y escuchamos los poetas detrás de las paredes
escondidos y cobardes,
mientras la miseria araña las tripas de los
hombres? (nº 1)

Así, en *Poesía 70*, bajo el tópico floral, encuentran cauce las dos vertientes fundamentales de protesta frente al mundo moderno, frente a la realidad circundante, establecidas en la literatura contemporánea: por un lado, el enfrentamiento directo y activo, característico de la poesía de protesta social; por otro, la negación mediante la evasión, el exotismo y la marginación.

Semejante tono de protesta, de enfrentamiento al mundo circundante, al que puede verse en el poema de

Florentino Huerga, se encuentra, aunque con una más cuidada elaboración del lenguaje, en "Breve elegía a Zule", de Luis Hernández Aquino, que toma como motivo la guerra de Vietnam:

Todo se derrumbó dentro de ti.
La puerta de tu campo está cerrada.
Han caído las hojas y un viento casi loco
atraviesa los árboles. Mil voces abominan
la guerra del Vietnam: ¡Maldita sea! (nº 1)

Luis Hernández Aquino había dirigido entre 1965 y 1967 la revista de poesía portorriqueña *Batjoan*⁸, que se editaba en Madrid. Manuel Ríos Ruiz y Juan de Loxa habían colaborado en aquella publicación, y, al desaparecer ésta, Loxa invitó a participar a Hernández Aquino en su proyecto literario granadino.

Varios poemas de los publicados en el nº 1 de *Poesía 70* reflejan la influencia de los medios de comunicación de masas que, un año más tarde, subrayaría José M^a. Castellet en sus *Nueve novísimos*⁹. La influencia de los *mass-media* aparece en estos poemas no sólo en su manifestación a través de un discurso poético fragmentario, que se expresa por aforismos, sino también como un complejo sistema preexistente, como un discurso anterior al propio poema, que se establece como un sistema de referencias míticas, y a su vez como un sistema que trata de dotar al poema de un complejo de referencias actuales, que trata de vincular al texto a la realidad de su momento. Así, en "Salve profana", Manuel

Ríos Ruiz lleva a cabo el *contrafactum* del canto mariano y, - sobre su misma estructura de canto religioso, sustituye a la Virgen por una virgen moderna, encarnada en la figura de la cantante Massiel:

Massiel, juventud, juguetería,
capricho musical embelesado,
cierva terrestre, roja caperuza,
danos tu fiesta y tus luceros,
tu bosque de estorsión,
el golpe vigoroso de tu copla,
alelúyanos el cielo que miramos,
retorno de la musa,
nervio del himno,
electricidad orquestada,
electricidad... (nº 1)

En "Todas las tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados", del cantante Joaquín Sabina, el referente cinematográfico se convierte en un elemento más de un mundo soñado por el protagonista poético, un quinielista, en una fragmentada crónica social:

Lleva a su novia al cine
donde explora
con estéril pasión sus blandos senos
dos horas, mientras Claudia
Cardinale, Las Vegas, el Ferrari
le hacen volver al dos (¿será posible
que un penalti deshaga tantos sueños?) (nº 1)

En "Ordeno cambiar las camelias según se vayan marchitando", Juan de Loxa desarrolla, a través del referente cinematográfico, que deja su influencia en la superposición de planos, el tópico de la máscara, del actor o la actriz que se enmascara tras su personaje y expresa sus sentimientos a través de él. La máscara, el

enmascaramiento tras diversos personajes, iba a ser uno de los elementos más característicos de una buena parte de los poetas más jóvenes en su expresión estética en torno a estos años¹⁰. El tópico de la máscara servía a su vez para expresar la distancia entre el mundo soñado, el mundo ideal, aquel que aparecía reflejado en el personaje cinematográfico, y el mundo real, aquel representado por el actor:

Mientras acaso un reflector freudiano nos
radiografíe el rostro,
a ver si puede descubrir el rimmel corrido por
sus lágrimas,
a ver si se nos puede patear, OH MARAT, Y LA
REVOLUCION
PUEBLO MERCADOS, OH MARCUSE, CAPITALISMO LA
REFORMA AGRARIA GUERRA
DE RELIGION COLONIALISMO MUERTE DE UN HEROE
ALUNIZAJE

VAMOS, VAMOS, A ESCENA:
Vivian Leigh se
marchita por entre los
bastidores. Greta
espera su turno. El
palco está en tinieblas.
Y EN LA TARDE DE HOY, DICE EL TELEDIARIO, UN
RAMO DE CAMELIAS FUERON GUILLOTINADAS (nº 1).

En "Flor de voz agonizante", de José Luis Parra, la canción de Joan Baez "It's all over now baby blue" es el elemento que motiva el poema y sobre el que el texto se estructura. En torno al motivo musical, como referente cultural perteneciente a los *mass-media*, el poeta construye, a través de diversas imágenes sugeridas por la canción, el texto poético. Así, el poema se convierte en una recreación de su referente cultural:

It's all over now
baby blue
y ni siquiera pudo haber comenzado

nunca tuve tu rostro en el cuenco
de mis manos
nunca
porque nunca existió tu rostro
pálida muerte codiciable
vereda libre a las fronteras del sueño
ardorosamente oculto (nº 1)

El poeta, cantante y pintor Luis Eduardo Aute crea, recogiendo el motivo floral que estructura este número de *Poesía 70*, en "Estertórico olor a crisantemos", un poema autógrafo de tono narrativo, acompañado de un dibujo alrededor del cual se circunscribe el texto. El personaje, en una utilización poética de la memoria, se desdobra y se proyecta hacia el pasado:

Recuerdo una vez
que, viajando en un tren,
en mi vagón
se encontraban
 una madre
 y su hijo
de cinco o seis años.
Al pasar por el cementerio
de un pueblo, recuerdo
haber escuchado
al niño
 preguntar
a su madre:
-¿Verdad
que los cementerios
es donde
 viven los muertos? (nº 1)

Otro joven cantautor, Carlos Cano, publica un breve texto en prosa, de tono irónico-humorístico, con el título de

"¡Hoc est simplisisimum!", donde "da una receta para hacer cosquillas al oponente":

Tome unos granos de tierra. Déjelos sobre la oreja del oponente. Vierta con rapidez unas tres gotas de esencia hidrocarbónica. Y al grito de ¡hoc est simplisisimum! remuévalo todo con una hermosa costilla de cordero. Espere cinco días, y al sexto, usted verá que el complemento facial de la semilla se convierte poco a poco en traumas virginales, a imagen, que comienzan a molestar sinceramente al oponente. Le llamarán papa. No haga caso de sentimentalismos a ultranza. Tire fuertemente de las piernecitas y póngales camino (nº 1).

A mitad de camino entre la prosa poética heredera de las *Iluminaciones* de Rimbaud y la narración breve, Juan José Plans publicaba en *Poesía 70* "Las intrusas del diablo" y "Galeón de magnolias", que cerraban la revista:

Cien acres de tierra engalanada por miles de magnolias se metamorfosean en galeón con cuatro palos en los que las velas de cruz son hinchadas infladas por el viento de los cuatro puntos cardinales. La tierra navega por un mar de hierbas con rocío en las que los insectos toman el desayuno familiarmente bebiendo en tazas de agua trenzada por cristales multiformes (nº 1).

La página central de este número de *Poesía 70* reproducía un poema autógrafo, "Retorno", de Vicente Aleixandre, perteneciente al ciclo de *Poemas de la consumación* (1968), pero no incluido en aquel libro, en el que el autor del 27 planteaba la oposición entre *saber* y *conocer* que estructuraba su obra iniciada en los años sesenta. Mientras que *conocer* es una actividad cuyo desarrollo se da en la vida, *saber* implica una reflexión, una proyección hacia el pasado y, por lo tanto, la

cesación de la vida¹¹. De esta manera, *saber y conocer* resultaban términos irreconciliables en la última obra de Aleixandre, como muestran los versos de "Retorno":

No eres tú quien lo dice.
Vive el que muere y calla el que ha vivido.
Mucho saber no es conocer. Te brillan
los ojos, pues nada sabes.
La juventud luciendo entre las olas.

Sólo los cuerpos arrasados velan
o mueren en el mar. Sólo el amor los crea.

De nuevo entre las olas nace el mundo (nº
1).

En este breve poema, Aleixandre resumía los ejes de oposiciones paradójicas que estructuraban el último ciclo de su poesía. Si, por un lado, *conocer* se oponía a *saber* ("Mucho saber no es conocer"), la oposición entre los términos gnoseológicos se proyectaba en el eje vida/muerte: *conocer* es *vivir* ("Te brillan / los ojos, pues nada sabes"), mientras que el *saber* sólo se puede dar cuando hay cesación de la vida ("Vive el que muere y calla el que ha vivido"). Pero la vida, en la cosmovisión aleixandrina, sólo tiene sentido en cuanto es potencialidad de amar, de entregarse al mar, dentro de su simbología; y, así, escribe: "Sólo el amor los crea".

Uno de los poetas granadinos más destacados de la generación del 68, Antonio Carvajal, que acababa de publicar por entonces *Tigres en el jardín* en la colección *El Bardo*, adelantaba en este número de *Poesía 70* su poema "Presencia", perteneciente, según allí puede leerse, a una

serie de *Sonetos naturales*, que el autor nunca publicaría. Estructurado a partir de diversas correlaciones y paralelismos¹², "*Presencia*", nunca recogido en libro, refleja una recreación del motivo floral a través de una compleja arquitectura barroca:

Amor, qué cerca estás, qué aproximado,
como una flor, como un aroma, como
el aire que me envuelve, y al que tomo
tu voz, tu aliento, tu rumor prestado.

Presente en el jardín, aquí a mi lado,
te asomas a las flores si me asomo,
oyes conmigo el río y, con aplomo,
clavas un lirio oscuro en mi costado.

Con qué sonrisa, Amor, con qué sonrisa,
recoges mi suspiro y, lentamente,
lo abandonas inerme por la brisa.

Llenas de nardos mi dolida frente,
y entre la carne tibia y la camisa,
dejas morir el lirio, dulcemente (nº 1).

Contemporánea por edad de los poetas de la generación del 27, la poetisa granadina Elena Martín Vivaldi comienza a publicar sus libros de poesía en los primeros años de la posguerra, y es en la estética de los poetas de posguerra donde encuentra los fundamentos para su poesía. Con su soneto "*Glicinas con lluvia*", Martín Vivaldi, sin duda "la más importante de los poetas actuales granadinos con obra editada", como podía leerse en la hoja suelta que acompañaba la revista con los datos de los colaboradores, contribuía al homenaje floral de *Poesía 70*:

Puedo mirar y ver, y son ternura.

Color tan derramado que pregona,
si verde, gris; morado si abandona
su cascada de luz. Ciprés la altura (nº 1).

Esta entrega de homenaje a las flores en la revista granadina se completaba con el poema popular japonés "En primavera las chicas recogen las flores", que, con traducción de la profesora Kumiko Matakí y de José Antonio Lacárcel, se presentaba en forma bilingüe, atendiendo a la escritura ideográfica que, en su conjunción de significante y significado en forma indisoluble, tanto atraerá a los poetas experimentales.

Como su antecesora *Gallo*, *Poesía 70* había nacido con la aspiración de superar el localismo de una revista poética que nacía en una pequeña capital de provincia. Quiso establecer su centro literario en la capital granadina, pero con un ánimo cosmopolita, de apertura a las tendencias poéticas más avanzadas. Y, en cierto modo, en algunas colaboraciones lo consiguió, aunque, en general, puede decirse que no logró trascender más allá del mero ámbito local. *Poesía 70* fue un campo de pruebas efectivo para unos cuantos poetas granadinos o residentes en Granada, que, años más tarde, confirmarían su voz poética en el ámbito nacional. Su atención a las posiciones estéticas más avanzadas, dentro de la joven poesía española, hacen de esta revista una publicación interesante. La brevedad de su vida, la escasez de sus salidas, la derivación hacia otros proyectos andaluces y nacionales de mayor envergadura y la dispersión de

algunos de sus colaboradores, quizá truncaron un proyecto poético que podría haber dado resultados interesantes. Algunos nombres jóvenes, que años más tarde cobrarían un considerable relieve en el panorama lírico español, entrenaron sus plumas en las páginas de *Poesía 70*: Antonio Carvajal, Justo Navarro, Fanny Rubio, Luis Eduardo Aute, Joaquín Sabina, José Carlos Rosales, etc. *Poesía 70* fue una revista realizada principalmente con el ánimo de promocionar a estos jóvenes autores, haciéndoles compartir espacio con algunos poetas relativamente consagrados. Si lo logró o no, no es éste lugar donde discutirlo; lo que es indudable es que la revista dotó de una plataforma válida de experimentación a un grupo interesante de escritores.

Notas al texto

1 Según Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas 1939-1975*. Turner. Madrid, 1976; pág. 384. De los tres números que cita la profesora Rubio sólo he conseguido localizar los números 0 y 1; a ellos remito mi comentario.

2 Vid. Pont. Jaume. *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Edicions del Mall. Barcelona, 1987; pág. 220 y ss.

3 Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976; vol. I, pág. 165-186.

4 Vid. Spitzer, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna" en *Lingüística e Historia Literaria*. Gredos. Madrid, 1961; pág. 247-291.

5 Navarro, Justo. "La persona imposible" en Aguila, Pablo del. *Poesía Reunida (1964-1968)*. Colección Silene. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1989; pág. 14-15. De Pablo del Aguila se había editado anteriormente el libro *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*. Ed. Anel. Granada, 1973.

6 Gullón, Ricardo. "Simbolismo y modernismo" en Jiménez, José Olivio (ed.). *El simbolismo*. Taurus. Madrid, 1979; pág. 25.

7 Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Gredos. Madrid, 1971; pág. 78 y ss.

8 Rubio, F. Op. cit.; pág. 171-172.

9 Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 20, 31-35, 37-38.

10 Vid. Gomis, Lorenzo. "El mascarón en el agua" en *La vanguardia*, 6-VII-1967. Lucio, F. "Guillermo Carnero en su mundo de bellos fantasmas" en *Tarrasa información*, 15-I-1968.

11 Carnero, Guillermo. "'Conocer' y saber" en *Poemas de la consumación y Diálogos del conocimiento* de Vicente

Aleixandre" en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Anthropos. Barcelona, 1989; pág. 228-237.

12 Vid. Levin, Samuel R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Cátedra. Madrid, 1974; *passim*. Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos. *Seis calas en la expresión literaria española*. Fredos. Madrid, 1970; pág. 229-278.

AQUELARRE. CUADERNOS DE POESÍA

AQUELARRE. CUADERNOS DE POESÍA

En octubre de 1967, se iniciaba una tertulia poética en el Café Lyon bajo la dirección del granadino Alberto Alvarez de Cienfuegos, con el fin de discutir en torno a las obras de los poetas clásicos y contemporáneos más destacados, así como con la idea de dar a conocer a un público más amplio las creaciones poéticas de los miembros de la tertulia. En enero de 1970, tras un año de silencio y con sede alternativa en los locales de la Casa de Granada en Madrid, las tertulias de *Aquelarre* se transforman en *Aquelarre. Cuadernos de poesía*, con el fin de difundir más allá de la mera tertulia las producciones poéticas de los participantes en ésta. Las tertulias, que se reunían en torno a un tema, autor o grupo literario concreto, se convocaban en las noches de los primeros y terceros sábados de cada mes y a ellas, aparte del público, acudían, por un lado, un defensor del autor o grupo literario objeto de discusión, y un "abogado del diablo" que trataba de criticarlo:

Aquelarre, revista, es la mayoría de edad de "Aquelarre Poético". (...) La Casa de Granada es su nueva colina. En ella eleva nuevamente el grito de su llamada a todos los que tengan algo que decir. Los primeros y terceros sábados de cada mes, a las

diez y media de la noche, se levanta el telón de la esperanza (nº 1, pág. 19).

Francisco Umbral saludaba desde el "Atrio" del primer número (enero de 1970) la transformación de *Aquelarre* de tertulia en "cuadernos de poesía":

Aquelarre tiene un pasado de bohemia, noctambulismo y café sabatino. Ahora, toda esa nebulosa de humo de café, humo de tabaco y humo de versos, quiere concretarse, tomar forma, cuerpo, clavarse una grapa másoquista en mitad del corazón y ser una revista de poesía o, más exactamente, unos "cuadernos de poesía" (nº 1, pág. 3).

Paralelamente a la publicación de los cuadernos de poesía, las reuniones de la tertulia *Aquelarre Poético* continuaron celebrándose a lo largo de 1970, ocupándose, tal como se detalla sucesivamente en las secciones fijas "Los sábados de *Aquelarre*" y "Conventículos", de, entre otros, los siguientes grupos poéticos y temas: la Generación Poética del 27, defendida por Carlos Murciano y replicada por Jacinto López Gorgé; la Generación de 1936, defendida por Luis Jiménez Martos y replicada por Antonio Hernández; Marcos Ricardo Barnatán defendió a la "Beat Generation" frente a José Gerardo Manrique de Lara; Jorge Llopis trató de la "Poesía de Humor" y le dio réplica Evaristo Acevedo; Juan Carlos Molero habló de los poetas que publican entre 1955 y 1965, respondiéndole Javier Lostalé; etc. De esta manera, *Aquelarre* tuvo dos órganos de difusión simultáneos durante 1970: por un lado, la tertulia y, por otro, los cuadernos de poesía,

que nacían como consecuencia y se hacían eco de las diversas reuniones.

Pero la existencia de *Aquelarre. Cuadernos de Poesía* sólo se extendió durante 1970, con una periodicidad mensual que, no obstante, no soportó sino los tres primeros meses, puesto que después desembarcó en la publicación de un número triple (nº 4-5-6) e incluso de un número séxtuple (nº 7-12), último publicado por la revista y aparecido en marzo de 1971. Las dimensiones de la revista eran realmente las de un cuaderno de escritura: 23 cm x 16 cm. Su extensión varió entre las veinte páginas de los primeros números y las cien del número séxtuple. La portada, un búho en tinta negra sobre fondo rojo con la palabra *Aquelarre* a su través, se mantuvo invariable a lo largo de toda la existencia de la revista. *Aquelarre*, que sólo podía adquirirse por suscripción, al precio de 216 pesetas anuales, se sustentaba gracias a estas suscripciones y a aportaciones económicas extraordinarias, que no debieron superar en conjunto mucho más allá del número de cien.

El sentido y las preferencias estéticas de la revista se van apuntando a través de los distintos textos, encargados a escritores de relativo renombre, que se publican en la sección inicial de la revista, "Atrio". Francisco Umbral, con cuyas palabras se abría el primer número de *Aquelarre*, destacaba el papel de la poesía como "actitud confesional":

- Y he aquí que a nosotros, aquelárricamente, nos seduce, no el arte como juego de los burgueses, ni el arte como instrumento de los políticos, ni el arte como comfort de los diletantes, sino el arte, la poesía, como actitud confesional, conflictiva, crítica y autocrítica (nº 1, pág. 4).

En consecuencia, considerada la poesía como una "actitud confesional", Umbral destacará el papel que en este sentido desempeñó el Romanticismo, movimiento con el cual vincula las producciones de *Aquelarre*:

Sólo en un momento de la historia tienen la poesía y el arte todo, la creación humana, un sentido de autoproyecto y autorrealización: en el Romanticismo.

El Romanticismo es la exacerbación del yo, la situación-límite de la libertad, la autoafirmación y la autodestrucción del hombre concreto incanjeable. Hay un romanticismo radicalizado que podríamos llamar el ala izquierda de aquel movimiento: es el de los grandes *maudits* (nº 1, pág. 3).

Si Umbral hacía una llamada de atención hacia los poetas malditos del Romanticismo, la sección "Los padres terribles" de esta primera entrega estaba dedicada a uno de los autores malditos de dicho movimiento: Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. De Lautréamont se traducía la primera parte del "Canto primero" de *Los Cantos de Maldoror*, y se destacaba en la nota introductoria su "fuerza confesional":

En esta doble página central vamos a ir dando a "los padres terribles" de la poesía moderna, a los malditos y desvencijados de todas las épocas que, por su fuerza confesional y su rebeldía han hecho posible la anchura y libertad de la poesía actual. Nos iniciamos con Lautréamont (1850-1870) en el

centenario de su muerte inmortal, incógnita y parisina (nº 1, pág. 10).

Y, en cierto modo, un poeta maldito, así lo considera en su texto Umbral, había sido Quevedo a quien en la sección "Textos liminares", donde se recogen algunos párrafos que escritores y críticos de renombre dedicaron a poetas españoles ilustres, Roque Esteban Scarpa escribe unas palabras ensalzando su calidad humana:

Este reverso, en Quevedo -velado por su fácil fama y puesto casi en olvido-, es el de su humanidad, el de su cruz, el de la antiburla: Unamuno diría el de su agonía (nº 1, pág. 16).

Si desde el primer número de *Aquelarre* se ponía énfasis en una poesía que reflejara una actitud confesional y un tono intimista, romántico y humano, Juan Carlos Molero, en el "Atrio" de la segunda entrega (febrero de 1970), subrayará la necesidad de una escritura poética fundada en la autenticidad: "Si hay algo que debe pedirse a los poetas es autenticidad. La autenticidad es lo primero exigible a toda persona" (nº 2, pág. 3). José Gerardo Manrique de Lara insistía en el "Atrio" del último número (nº 7-12) en la necesidad de una poesía nacida del corazón:

Como mensaje para mis amigos de *Aquelarre* diré que mi poesía intenta todo lo que es factible intentar desde el corazón y que por eso entiendo la poesía como uno de los más grandes estímulos que existen para vivir física e intelectualmente (nº 7-12, pág. 4).

En consecuencia, una tendencia que atendiera a la poesía de tono más confesional e intimista, auténtica y cordial, no podía coincidir con las tendencias más renovadoras de la joven poesía, aquellas que se situaban en la onda "novísima", como señalaría en el "Atrio" del nº 3 (marzo de 1970) Jacinto López Gorgé:

¿Quién puede asegurar que la poesía del sándalo -o escuela de Venecia, como también se la llama- no es otra moda más, tan pasajera como las anteriores? Además, de novísima no creo que tenga gran cosa toda esta poesía de la palabra deliberadamente bella y ornamental (y otros ingredientes nada nuevos) (nº 3, pág. 4).

Y frente a la poesía novísima, López Gorgé apuntaba las voces personales de José Hierro, Blas de Otero o Claudio Rodríguez. Pero si la poesía practicada o defendida desde las páginas de *Aquelarre* se alejaba radicalmente de la estética ornamental novísima, lo cierto es que igualmente se situaba a la misma distancia de la poesía de compromiso social, tal como señalaban las palabras de Marcos Ricardo Barnatán al presentar a la "Beat Generation" en el "Atrio" del nº 4-5-6, en una referencia directa a la obra de Gabriel Celaya: "La poesía no es un arma cargada de futuro. Como arma está desvalorizada en el mercado internacional, y el futuro nunca existió" (nº 4-5-6, pág. 3).

En definitiva, la poesía practicada en *Aquelarre* tratará de encontrar su espacio entre las últimas derivaciones de la poesía social y las manifestaciones

más radicales de la poesía novísima, un espacio intermedio en el que pudiera expresarse una voz íntima, confesional, auténtica y humana que entroncara con el Romanticismo y con las manifestaciones más radicales de aquel movimiento, como origen de la poesía moderna. En este sentido, la idea de malditismo de que hablaba Francisco Umbral en el "Atrio" del primer número halla su eco en la sección "Los padres terribles" que ocupaba las páginas centrales de la revista. Si en el primer número estas páginas estaban dedicadas al Conde de Lautréamont, el nº 2 (febrero de 1970) se ocupaba de François Villon, de quien se traduce "Balada de los ahorcados", que había inaugurado la tendencia maldita en las literatura occidentales; Arthur Rimbaud, de quien se traduce "Mi bohemia" y "Los buscadores de piojos", ocupa las páginas centrales en el nº 3 (marzo de 1970); Diego de Torres Villaroel, escritor heterodoxo del siglo XVIII español, es el "padre maldito" en el nº 4-5-6; y Walt Whitman, en traducción de León Felipe, cierra esta sección en el nº 7-12.

Otras dos secciones fijas en *Aquelarre* servirán para definir el tono y las intenciones poéticas de la revista. En "Textos liminares", como indiqué, se recogerán algunos párrafos que escritores y críticos de renombre dedicaron a poetas españoles ilustres. En el nº 1, Roque Esteban Scarpa realzará la calidad humana de Quevedo; en el nº 2, se recogerán unas palabras del prólogo de Jorge Guillén a

las *Obras completas* de García Lorca; un texto de Ortega y Gasset sobre Góngora ocupa la sección en el nº 3; Angel Valbuena Prat escribe sobre Santa Teresa en el nº 4-5-6; en el último número se reproducía un texto de Pedro Salinas sobre el poder de la palabra poética:

La palabra es luz, sí. Luz que alguien en el aire oscuro lleva. El hombre conoce la facultad guiadora de la luz, se va tras ella. ¿A dónde llega? Adonde quiera la voluntad del hombre que empuña el farol. Porque siguiendo esa luz, igualmente podemos arribar a lugar salvo que a la muerte (nº 7-12, pág. 84).

A la vista de los textos recogidos en esta sección, puede apreciarse en *Aquelarre* una doble atracción que apunta, por un lado, hacia los escritores del Siglo de Oro español y, por otro, hacia los poetas de la generación del 27.

Por otra parte, en la sección "Galería", el director de *Aquelarre*, Alberto Alvarez de Cienfuegos, expondrá su opinión literaria y dará las guías estéticas principales de la revista:

Esta Galería podrá ser traducida por solana, tránsito o retablo, según el caso. (...) Creo que me gustará este papel de maestro de ceremonias, amable y fervoroso, ajeno por completo a las perversas inclinaciones de la crítica (nº 1, pág. 17).

Y, como "maestro de ceremonia", Alvarez de Cienfuegos señalará aquellos autores y movimientos que más interesen a la publicación y a la tertulia, destacando sobre todo la "bohemia" modernista y posmodernista del Madrid

anterior a la guerra, que es recreada en el nº 2 y emblematizada en el nº 4-5-6 en el escritor Armando Buscarini y en el nº 7-12 en Emilio Carrere. En la "Galería" del nº 3, Alvarez de Cienfuegos se ocuparía de García Lorca.

He señalado una especial atención al Romanticismo como una de las líneas principales que definen la estética de *Aquelarre*. Y esta atención hacia el movimiento romántico, en un amplio sentido del concepto, se muestra claramente en varias de las traducciones que se publican en la revista, además de las comentadas hasta ahora. El último número de *Aquelarre* presentaba una breve "selección de poetas románticos ingleses" a cargo del profesor Tomás Ramos Orea, colaborador habitual en la revista. La amplia concepción del sentido del Romanticismo que expone la selección se percibe en la distancia poética entre los nombres seleccionados, que van de Lord Byron a Dylan Thomas, pasando por W.B. Yeats, W.H. Davies, John Freeman, Bernard Spencer y Laurie Lee. Sí puede señalarse, quizá, un cierto tono y un cierto tratamiento temático en una actitud confesional de raigambre romántica en todos los poemas traducidos, pero estos tonos sólo alcanzan valores definitorios del movimiento en la "Elegía" de Lord Byron:

Las lágrimas no sirven para nada.
La Muerte no repara en la tristeza.
¿Quedará nuestra pena desahogada
y sabremos sufrir con entereza,
cuando tú, que me pides el olvido,

tienes llanto en los ojos y el sentido? (nº 7-12, pág. 9)

Sin lugar a dudas, un carácter más netamente romántico tienen los poemas de autores franceses que se traducen en el mismo número de *Aquelarre*. En ellos se recorren los motivos más característicos del Romanticismo, desde el canto exaltado al amor (en "Un muchacho", de André Chenier), al encuentro místico con el paisaje natural (en "El bosque", de Chateaubriand, y en "La campana rota", de Baudelaire), pasando por el canto al genio de los hombres (en "Ferrara", de Lamartine) o el desdoblamiento en un confesionalismo íntimo (en "Mi traje", de Beranger).

En su exaltación radical del individualismo frente a la sociedad moderna, en su crítica al racionalismo, en su búsqueda de inspiración a través de los autores místicos y visionarios, precursores del primer Romanticismo, etc., la "Beat Generation" norteamericana supone un enlace y un desarrollo moderno del movimiento romántico, llevado hasta el extremo en su voluntad de marginación social. A la "Beat Generation" se le dedicó un espacio considerable dentro de *Aquelarre*. Marcos Ricardo Barnatán será el encargado de presentar y traducir una breve selección de poetas *beat* en el nº 4-5-6 de la revista, recogiendo textos de Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti y Philip Lamantia. Fue el mismo Barnatán el encargado de defender a la "Beat Generation" en una de las tertulias celebradas por *Aquelarre* el 27 de

Noviembre de 1970, frente a José Gerardo Manrique de Lara.

Así pues, como puede comprobarse, la atención al Romanticismo en sus más diversas manifestaciones estructura una parte importante de las traducciones que se incluyen en *Aquelarre*. Si a esto se une la atención a las manifestaciones de malditismo, que ocupan la sección "Los padres terribles", como una actitud de marginación social que incluye una fuerte dosis de carácter romántico, puede decirse que este movimiento, el Romanticismo, en el sentido amplio del concepto, tal como lo entienden los miembros de *Aquelarre*, es el que domina la revista y el que caracteriza su principal tendencia.

Tras el "Atrio" de presentación, *Aquelarre* incluía en todos sus números un poema inédito, en general manuscrito, de alguno de los maestros españoles contemporáneos, prestando una especial atención a los poetas de la generación del 27. "Antonio Gades" era un poema de Rafael Alberti remitido desde Roma, que, homenajeando al bailarín y a García Lorca, abría las colaboraciones poéticas del nº 1:

Antonio Gades, te digo:
lo que yo,
te lo diría mejor
Federico.

Que tienes pena en tu baile,
que los fuegos que levantan
tus brazos son amarillos.
Eso yo,
me lo sé yo,
te lo diría mejor

Federico
(nº 1, pág. 5).

Alberti abría de nuevo las colaboraciones poéticas del segundo número de *Aquelarre* con su soneto "Escena picassiana", perteneciente al libro inédito *Los 8 nombres de Picasso y No digo más que lo que no digo*. El manuscrito de "Aire o tierra", perteneciente al último ciclo poético que Vicente Aleixandre preparaba bajo el título *En gran noche*¹, encabezó las colaboraciones poéticas en el nº 3 (marzo de 1970) de *Aquelarre*:

Cuando miro tus ojos
no es el amor quien calla.
Toda la vida, muda, me responde.
Así el cabello, reconocido,
la mejilla, que con ojos cansados voy tentando.
¿Conozco o sé? ¿Amé o he vivido? (nº 3, pág. 5)

"El último despertar de Angel Ganivet", soneto de Luis Rosales incluido en una de las ediciones de sus *Rimas*, presidía, tras el espacio dedicado a la *Beat Generation*, el nº 4-5-6 de *Aquelarre*. Las colaboraciones poéticas del último número de la revista se iniciaban con el poema manuscrito "Rumba", de José M^a. Pemán.

El magisterio de la generación del 27 iba más allá de estos poemas que servían de pórtico a *Aquelarre* y de la diversa atención que se le prestaba en las tertulias poéticas y en las diversas secciones de la revista, sobre todo a la figura de García Lorca. para preocuparse de los detalles mínimos de la escritura de sus autores e intentar seguir su ejemplo. El nº 1 de *Aquelarre*

inauguraba un concurso poético de sonetos que proponía como modelo un poema de Gerardo Diego:

Convocamos concurso para publicar todos aquellos sonetos de réplica al que aquí se ofrece. Ejemplo magistral de soneto amoroso escrito por Gerardo Diego, queremos la réplica actual, nueva, valiosa, la muestra de lo que puede ser hoy un soneto de amor (nº 1, pág. 6).

El concurso animaba a la producción poética en dos vertientes que interesaban a *Aquelarre*: el magisterio de la generación del 27; el tratamiento del tema amoroso, como expresión de una "actitud confesional". El soneto de Gerardo Diego, "Sucesiva", era el siguiente:

Déjame acariciarte lentamente,
dájame lentamente comprobarte,
ver que eres de verdad, un continuarte
de ti misma a ti misma, extensamente.

Onda tras onda, irradian de tu frente
y mansamente, apenas sin rizarte,
romper sus diez espumas al besarte
de tus pies en la playa adolescente.

Así te quiero, fluida y sucesiva,
manantial tú de ti, agua furtiva,
música para el tacto perezosa.

Así te quiero, en límites pequeños,
aquí y allá, fragmento, lirio, rosa;
y tu unidad después, luz de mis sueños (nº 1,
pág. 6).

La réplica al soneto de Gerardo Diego se la dieron en las páginas de *Aquelarre* Eduardo Ruiz, Pablo Jiménez García, José Gerardo Manrique de Lara, Antonio Fernández López, Gabriel Tovar Serradilla, Tomás Ramos Orea, Juan Antonio

Sánchez Anes, Manuel Morales Borrero y tres autores anónimos.

El grueso de colaboraciones poéticas en *Aquelarre* se repartía, sobre todo, entre los poetas de la segunda generación de posguerra y los autores más jóvenes. Gloria Fuertes representaba en su poesía una de las estribaciones del movimiento postista de la primera posguerra, e, invitada a una de las tertulias de *Aquelarre*, colaboraría en la revista con "Sociedad de amigos y protectores" (nº 3), un poema escrito siguiendo el modo epistolar, y "La virgen de plástico" (nº 7-12):

Con su manto de nylon
y la corona eléctrica,
con pilas en el pecho
y una sonrisa triste,
se la ve en las vitrinas de todos los comercios
y en los sucios hogares de los pobres católicos
(nº 7-12, pág. 87).

Perteneciente a la generación del 36, la poesía entramada de complejos símbolos de Carlos Rodríguez-Spiteri encuentra su reflejo en *Aquelarre* en el poema "¿Por qué no se sabe?", publicado en el último número de la revista:

Entrar en el mundo, marcado a fuego,
para seguir dos caminos diferentes.
Besar el vino, líquido vivir,
al tomar el vino de otra mano.
Vino en la mano, vino de alquitara,
alcohol de raíces para soplar la punta del
corazón (nº 7-12, pág. 21).

Celebradas en la Casa de Granada en Madrid, es evidente que las tertulias de *Aquelarre* habrían de reunir a un número importante de escritores y poetas andaluces residentes en la capital y que la revista se haría eco de éstos en sus páginas. Así, no es extraño que en *Aquelarre* ocupen un espacio destacado los poetas andaluces contemporáneos de la generación del medio siglo. Los años cincuenta habían asistido a un renacimiento de la poesía andaluza de la mano de las voces más jóvenes, tras el eclipse de la década anterior, y estas voces habían quedado relativamente marginadas de los centros de difusión poética de aquellos años, situados en Madrid y Barcelona². Estos escritores hallarían su eco en las páginas de *Aquelarre*. El escritor granadino José Gerardo Manrique de Lara será uno de los habituales en las tertulias de *Aquelarre* y en las páginas de la revista; su soneto "Eva y el árbol", publicado en el nº 4-5-6, era la réplica al poema de Gerardo Diego. El poeta gaditano Carlos Murciano publicaba en el nº 2 de *Aquelarre* su poema "Cerro de la esperanza" y, en el nº 7-12, "Contemplando unos hierros de Luis Alvarez Lencero":

Puso el hombre la mano sobre la dura
pena
y el hierro se hizo carne y habitó entre
nosotros.
Máscaras de estar vivos, puños de estar
muriendo,
peces casi guitarras por un río sin cauce,
hombres amaneciendo bajo un cielo de cobre,
la furia ciega, el toro,
la guerra en una bota resuelta ya en pezuña,
el ojo casi fauce,

el llanto casi llanto (nº 7-12, pág. 18).

Manuel Ríos Ruiz, que, como Carlos Murciano, había participado en el nº 2 de *Aquelarre* con "Loa del primer amor", intenta definir la posición del autor moderno en "El poeta":

Es el poeta,
el sonoro nombre
del libro, del acto
y del olvido.

Ayer, hoy, mañana, en cada limbo
siempre así, extraño luto:
el pan allá, vivificado;
la canción sin paz, acá, inquebrantable (n 7-12, pág. 88).

Colaborador de las tertulias de *Aquelarre*, también Luis Jiménez Martos publicará en el nº 7-12 el soneto "A unas piedras sacadas del mar".

Desposeída de la voluntad de compromiso político que había caracterizado a una parte importante de la poesía de la primera posguerra, la segunda generación andaluza abandona el tono del manifiesto político por una voz más personal y una temática humana alejada de tintes dramáticos. En muchos casos, la voz testimonial se transforma en una introspección íntima a través del tratamiento elegíaco de temas como el amor, el paso del tiempo o la muerte, que se sitúan como ejes principales de esta poesía. Una creciente atención al cuidado formal les hace vincularse desde los primeros momentos con los poetas de la generación del 27. Es ese tono elegíaco, esa "actitud confesional" que toma una parte importante de

los poetas andaluces de la generación del medio siglo lo que atrae a los poetas de *Aquelarre*. En esa actitud confesional, en esa poesía íntima, coincidirá una parte sustancial de los poemas publicados en la revista.

Acacia Uceta en "Testigo enamorado" (nº 7-12) y María Beneyto en "El amor como tema" (nº 7-12) reflejaban, desde otra perspectiva, ese tono confesional y esa temática íntima, en una crónica vital, en el primer caso, y en una reflexión sobre el amor, en el segundo:

Pero ¿a qué detallarte verso a verso
y poema a poema mi camino?
Mi tema fue el amor. Lo sigue siendo.
Por los que sufren he gritado y grito.

El amor que yo tenga o que no tenga
-el gran ausente o mudo compañero-
se lo entrego al silencio. La voz mía
para otro amor -mío también- la cedo (nº 7-12,
pág. 30).

Una nueva versión del poema "Arrepentido" de Félix Grande, incluido en *Música amenazada* (1965), se publica con el título "Basta" en el primer número de *Aquelarre*. "Basta" muestra la voz más confesional de Félix Grande, característica de sus primeros poemarios, y señala la renovación formal y lingüística que emprendería en *Blanco Spirituals*. El tono íntimo, confesional y meditativo del poema estaba acorde con la tendencia defendida por *Aquelarre*:

Así tú, resignación, innoble
hermanastra de la humildad,
remedo envilecido de la misericordia,
cohabitas con la ceguera y el esfuerzo cansino

alargándote en círculos sobre el extenuamiento
mientras ellos dormitan su modorra dominadora
bajo la sombra del pinar cercano,
total mente imposible para ti, miserable (nº 1,
pág. 7).

Muchos de los jóvenes poetas que colaboran en *Aquelarre* continúan esta línea de intimismo y actitud confesional, que desarrollan los textos mencionados, en una forma renovada, prosiguen en una línea poética elegíaca y reflexiva que se aleja de la ornamentación novísima que entonces triunfaba. José Hierro, comentando *El sabor del sol*, primer libro de poemas publicado en 1968 por Alfonso López Gradolí, señaló esta actitud confesional en la poesía del valenciano, una actitud confesional que se une a una meditación detenida sobre la temporalidad, que le vincularía a poetas destacados de la generación inmediatamente anterior:

El hoy y el ayer se superponen, pero sus límites son diferentes; rara vez coinciden lo recordado y lo presente. De ahí la profunda temporalidad de estos versos, su nostalgia, su acento reflexivo y doliente. La poesía de Alfonso viene a ser una meditación sobre el tiempo. (...) Pertenece, por tanto, a la línea interior, que decía Juan Ramón, esa que viene de Manrique a través de Bécquer, de Machado, de Cernuda³.

No en vano, el poemario de López Gradolí se abría con una cita de uno de los poetas que a más altura han llevado esa "línea interior": Cesare Pavese. La poesía de López Gradolí, y su desarrollo coherente en sus siguientes libros, *Los instantes* y *Las señales del tiempo*⁴, venía a enlazar con una tendencia, la de la poesía de la

experiencia ("la línea interior"), que habían desarrollado en la generación anterior, siguiendo el ejemplo de Luis Cernuda, poetas como Jaime Gil de Biedma o Francisco Brines, una tendencia a la que no era ajena la poesía andaluza de dicha generación, ni algunos poetas jóvenes, como Juan Luis Panero, Justo Jorge Padrón o Antonio Hernández, entre otros⁵. La meditación sobre la temporalidad, a través de un tono íntimo confesional, encuentra su reflejo en el poema publicado en el nº 3 (marzo de 1970) de *Aquelarre*:

El tiempo nos empuja, va dejando
como el agua en la roca, sus señales.
Entre la oscuridad, los ojos miran
los colores que más impresionaron
aquella tarde, y la extraña joya
del mirar sostenido tanto tiempo.
Experiencia le llaman, son recuerdos
que vuelven por sí van a repetirse (nº 3, pág.
8).

La confesión íntima adquiere un tono elegíaco en el poema publicado en el último número de la revista:

Al mar has de venir si derrotado
te sientes un instante por la vida.
Las olas, sin el triunfo que esperaban,
muriendo van. Insisten ojos libres
que quisieran de nuevo compañía,
perder su decisión enamorados (nº 7-12, pág.
27).

Si *El mar es una tarde con campanas*, el primer libro de Antonio Hernández, narra una historia de amor, *Oveja Negra*, su segundo libro publicado en 1970, desarrolla una perspectiva personal-existencial y un tono autobiográfico

en una formulación poética que enlaza con la poesía de la experiencia de la generación del medio siglo y con algunos de los autores más destacados de la escuela andaluza de dicha generación, con la que Antonio Hernández enlaza de modo directo. Miguel Galanes ha destacado los rasgos principales que van a caracterizar la poesía de Hernández a partir de *Oveja Negra*:

Personificación o alusión al pasado como afianzamiento o relevancia del presente. Interiorización mental, acción verbal, razón y juicio de la realidad personal y colectiva (...). Intencionalidad que se hace más que patente en esa perfecta adecuación entre la vivencia, el recuerdo y el poema⁶.

En definitiva, como en López Gradolí, una poesía que sigue la "línea interior", una poesía que aúna la actitud confesional ante la narración de la vivencia autobiográfica con una meditación, desde el pasado, sobre la temporalidad. El tono confesional, intimista y autobiográfico es lo que caracteriza el poema "Soy un desordenado", publicado en el nº 4-5-6 de *Aquelarre*, y también el poema "Nací en el mes de enero", publicado en el nº 7-12 de la revista e incluido en *Oveja Negra*; en este último, el tono de confesión íntima se torna en narración directa de la propia experiencia con tintes neorrománticos:

Nací en el mes de enero, cuando el aire
era un cesto de agua en San Fernando.
En el mes en que todas las salinas
primera comunión hacen de blanco.
Los temblorosos grises indecisos

dieron color a mi tristeza. Y canto
no por ellos perdidos, por sus sombras,
por su mundo interior desfigurado (nº 7-12,
pág. 92).

Un tono de pasión neorromántica y de contemplación de la memoria, aunque con una actitud confesional y un intimismo menor del que se percibe en los poetas que acabo de comentar, podía descubrirse en "Poema lírico para la luz" (nº 7-12), de Pureza Canelo, que había publicado "El verso" en el nº 2 y que obtendría en 1970 con *Lugar común* el Premio Adonáis:

Voy, luz, para que de ti nazca
lo que debe suceder,
lo que mi paso quiso rondarte,
atarme los lazos,
la mutilación del mar,
noviembre junto al tiempo, ahora la noche,
y las pizarras de los niños
sobrando en las paredes (nº 7-12, pág. 36).

Otros autores recogidos en las páginas de *Aquelarre*, manteniendo en algunos casos un tono intimista y neorromántico, llevan a cabo en sus poemas una profunda renovación formal que les aleja de los modos poéticos más característicos de la generación anterior. En consecuencia, su poesía acude a los elementos visuales, como forma de objetivar la expresión íntima, continuamente y esto se resuelve en una poesía exterior, en contraste con la poesía interior que Hierro había definido para López Gradolí. Dentro de esta línea poética y próxima muchas veces a la estética novísima se desarrolla la poesía de Javier Lostalé, que nace en

muchas ocasiones de la narración más o menos directa de una experiencia personal, de quien se publican los poemas "Consumación" (nº 4-5-6) y "Hace falta..." (nº 7-12):

En las cortinas ahondando
el cansancio sin secreto
del que se entregó y duerme
mientras el amanecer es una pálida claridad
desde dentro alentada
que se refleja en la tela.
Y la memoria de un cuerpo prolongado allí,
entre el frasco de jabón espumoso y la ducha;
en el vapor tocable (nº 7-12, pág. 79).

En "Sodoma", de Fanny Rubio, esta poesía adquiere unos tonos más desgarrados, casi tremendistas, en sus imágenes que le aproximan mucho a un cierto expresionismo poético:

Sodoma, aquella mujer que me enseñó tu
rostro
ahora casi no existe,
tuvo que parir en un ascensor.
Sodoma, la muerte de tus lobos fue
escalofriante;
se iban secando uno por uno como el cloruro del
mar Muerto (nº 4-5-6, pág. 30).

En sus poemas, Antonio López-Luna, que había obtenido un accésit al Premio Adonáis de 1967 con *Memoria de la muerte*, minimizaba la anécdota, en algún caso como en "Without words", publicado en el nº 1 de *Aquelarre*, hasta llegar a suprimirla completamente en una pura arquitectura de palabras, que, en su construcción a través de imágenes aunadas por el simple enlace lingüístico, se vinculaba a la estética barroca más profunda en su voluntad de poblar el vacío con palabras. En otros casos, como en "Primeros lejanos amores

otoñales", publicado en el nº 4-5-6 de *Aquelarre*, el tono autobiográfico más característico de López Luna aparecía en una recreación fragmentaria de la memoria; el poeta se lanzaba a recuperar, en una especie de crónica alucinada, el pasado de su infancia y adolescencia a través de diversas imágenes que retornaban fragmentadas:

el viejo acordeón en la penumbra y ella
rondaría
los treinta un tanto tímido en el otoño del 59
niño pronto comienzas
y al llegar el crepúsculo
oloroso a vaginas salitre rescoldos de
guitarras
desde las lívidas tabernas de los puertos
subían
entre ojos furtivos rosas de gas torres de
escándalo (nº 4-5-6, pág. 31)

Semejante tono de crónica amorosa alucinada, aunque ahora dominan los elementos narrativos, recreada de modo fragmentario por la memoria en el texto poético tenía el poema "Frustración", del gaditano Jesús Fernández Palacios:

No era mía la culpa. No había sido.
El invierno, en un viaje a Segovia,
la encontró en mi camino
y me la entregó casi húmeda.
Recuerdo que hablaba de libertad,
de mariposas que se iban rompiendo
por el viento. De sueños volantes.
Yo le hablaba de riesgos (nº 7-12, pág. 44).

Muy próxima a la estética novísima, en su voluntario distanciamiento del poema, como ejercicio textual, y de la anécdota vital, en la utilización de una construcción poética fundada en la continua analogía, en los elementos

visuales y en el carácter radicalmente autónomo de la palabra poética, la poesía de Marcos Ricardo Barnatán se intrinca, en su aspiración a un conocimiento supremo a través de la palabra, por los caminos del mundo esotérico y cabalístico para constituir una línea poética personal dentro de su generación. "El eco de un paso", poema incluido en *El libro del Talismán* y publicado en el nº 7-12 de *Aquelarre*, es uno de los más logrados ejemplos dentro de su obra; el carácter cabalístico, esotérico y visionario de su poesía encuentra en estos versos su más clara expresión:

Descifrar, en el silencio de la noche,
los siete signos solitarios que el fuego grabó
a través de la visión y del ensueño.
Buscar, besos amortajados escurriéndose,
el rocío secreto de la soledad
que como un fantasma mudo nos persigue
hasta los viejos umbrales de los templos (nº 7-12, pág. 59).

La poesía primera de José Infante, que con *Elegía* y no obtendría el Premio Adonáis de 1971, enlaza a través del neosurrealismo con las fórmulas estéticas más características de la tendencia novísima. De Infante se publicará en el nº 4-5-6 de *Aquelarre* el poema "Música tácita".

En resumen, puede decirse que en *Aquelarre* aparece claramente definida una línea poética neorromántica que trata de enlazar, en el caso de la generación más joven, con la poesía autobiográfica, confesional e intimista de la segunda generación de posguerra. Los poetas andaluces

de la generación del medio siglo tienen una importancia capital en el desarrollo de esta tendencia y un grupo importante de jóvenes autores vienen a enlazar con su estética. Dentro de esta tendencia poética confesional, que se manifiesta en muy diferentes grados en *Aquelarre*, los poetas de la joven generación oscilan entre la continuación de los modos expresivos narrativos característicos de los poetas anteriores y la renovación profunda de las formas, que se manifiesta en diversos procesos de fragmentación poética. Pero, aunque desde las páginas de *Aquelarre* se potencie un tipo de poesía confesional, intimista, temporalista y de tintes neorrománticos, un tanto alejada de la estética novísima dominante, también se da cabida a otros modos diversos de escritura poética que, en algún caso, no se hallan tan alejados de la estética propuesta por la antología de Castellet. Si se leen detenidamente sus páginas y se apartan algunos nombres incluidos por evidentes compromisos de amistad, en *Aquelarre* aparece un número considerable de jóvenes poetas interesantes que, establecidos en Madrid, comenzaban a escribir en aquellos años.

En cuanto a la desaparición de *Aquelarre*, puede fácilmente intuirse que, como en el caso de otras muchas revistas, se debió a dificultades económicas. *Aquelarre* se sustentaba de las suscripciones y de las aportaciones económicas extraordinarias y ni éstas ni aquéllas

debieron de resultar lo suficientemente sustanciosas como para poder mantener la publicación de la revista. Por otra parte, parece ser que surgió el proyecto de transformar la revista en una publicación antológica de joven poesía, tal como puede leerse en el último número:

Tenemos en proyecto unas "Selecciones de Poesía de hoy", de 50 ó 100 páginas. Con gusto informaremos detalladamente a todo aquel que nos lo solicite (nº 7-12, pág. 100).

Lo cierto es que ni aquellas selecciones de poesía, ni el triple número proyectado para el primer trimestre de 1971 fueron jamás publicados. *Aquelarre. Cuadernos de Poesía* quedó como una isla de poesía distinta de las tendencias que comenzaban a dominar en el panorama español de 1970.

Notas al texto

1 Recogido por Carlos Bousoño y Alejandro Duque Amusco en su edición de Aleixandre, Vicente. *En gran noche. Últimos poemas*. Seix Barral. Barcelona, 1991; pág. 25. En nota al citado poema puede leerse:

Es uno de los pocos poemas de *En gran noche* dado a conocer en vida por Aleixandre, si atendemos a la indicación que puso al frente del manuscrito: *Publicado*. No se ha encontrado la revista donde apareció. Además de la copia manuscrita a limpio hay otra a máquina. (pág. 101)

Evidentemente, la revista en que se publicó el citado poema es *Aquelarre*. Una variante en los dos últimos versos del poema, un endecasílabo partido, existe en el texto manuscrito reproducido en la revista madrileña con respecto al texto recogido en la edición de Bousoño y Amusco. Mientras en el texto manuscrito se lee: "suena en un pecho. / Pero nadie escucha". En la versión de Bousoño-Amusco se lee: "suena un pecho. / Pero nadie escucha". Creo que la lectura correcta es la del manuscrito publicado en *Aquelarre*, no sólo por mostrar tal manuscrito, sino porque en dicha lectura se mantiene el ritmo endecasilábico predominante en el poema y que en la lectura de Bousoño-Amusco se pierde.

2 García Martín, José Luis. *La segunda generación poética de posguerra*. Diputación de Badajoz. Badajoz, 1986; pág. 40-49.

3 Hierro, José. "Prólogo" a López Gradolí, Alfonso. *El sabor del sol*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1968; pág. 14.

4 Vid. Bellveser, Ricardo. *Un siglo de poesía en Valencia*. Prometeo. Valencia, 1975; pág. 139.

5 García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid, 1980; pág. 58 y ss.

6 Galanes, Miguel. "Antonio Hernández, un poeta consciente de la realidad" en *Nueva estafeta*, nº 35 (1981); pág. 88.

CAMP DE L'ARPA

CAMP DE L'ARPA

Tanto por su contenido, literatura y crítica en general y no exclusivamente poesía, como por su extensión, su vida se apaga en los primeros años ochenta, *Camp de l'arpa* excede los límites propuestos para este trabajo. No obstante, la importancia que adquieren en sus páginas las colaboraciones poéticas en el período de estudio impuesto, hasta 1977, hacen necesario un breve repaso por la publicación, una revista, en palabras de Fanny Rubio, de "poesía inmersa", es decir, de revista "en la que se compaginan las actividades más diversas, dentro de la complejidad que el campo cultural permite"¹.

Dirigida por Juan Ramón Masoliver y editada por José Batlló, *Camp de l'arpa* es heredera de una tradición de revistas poéticas que se publican durante los años sesenta, como *La trinchera* o *Si la píldora bien supiera no la dorararan tanto por defuera*, dirigidas ambas por Batlló, o también de *Claraboya*, que tan ligada había estado al editor catalán. Esta vinculación con las revistas anteriores se hace evidente al observar el consejo de redacción de la nueva publicación: Rafael Ballesteros, colaborador de Batlló en *Si la píldora...*,

había publicado también en la colección *El Bardo*; Agustín Delgado, Angel Fierro y José Antonio Llamas, habían formado el consejo de redacción de la leonesa *Claraboya*, con la que Batlló había colaborado hasta 1968, y habían publicado el libro *Equipo Claraboya. Teoría y poemas* en la colección *El Bardo*; un poema de Carlos Sahagún había iniciado *Si la píldora...*, y el poeta alicantino había sido incluido por Batlló en la *Antología de la nueva poesía española* publicada en 1967. Por su parte, Francisco Lucio había dirigido en Tarrasa, entre 1960 y 1963, los *Cuadernos del Servicio de Extensión Cultural de la Delegación Local de Juventudes*²; Enrique Molina Campos se vinculaba a la etapa andaluza de Batlló, lo mismo que Enrique Moreno. En cierto modo, *Camp de l'arpa*, radicada en Barcelona, venía a ser la culminación de las empresas literarias a que había estado ligado Batlló durante los años sesenta y venía a ser un complemento periódico a la colección *El Bardo* que el editor y poeta dirigía en aquellos años. Pronto, *Camp de l'arpa* se convertiría en la revista hegemónica de literatura publicada en castellano en Cataluña.

Camp de l'arpa nacía en mayo de 1972, con una periodicidad bimensual, con el propósito de estar abierta a todos los modos de expresión literaria, sin propugnar ningún camino específico, y esta atención a las más diversas tendencias iba a caracterizar a la revista, que ofrecía habitualmente un panorama completo de las

producciones literarias. Juan Ramón Masoliver expresaba los propósitos de la nueva publicación en la "Primera página", una sección a modo de editorial que se mantendría dentro de la revista:

Y a lo más coinciden sólo en no ajustar a esquema preestablecido alguno su entendimiento de la cosa literaria. (...) Quiere ello decir que nuestro empeño al coordinar, estructurar y realizar materialmente esta revista comporta la norma de admitir, sin reservas, cualquier vía de acercamiento crítico a la literatura y de no cerrarse a ninguno de los cauces expresivos en que ésta pueda concretarse (nº 1, pág. 1).

Heredera de los presupuestos que habían guiado las anteriores empresas literarias de Batlló y publicada en Barcelona, capital periférica de la cultura española, *Camp de l'arpa* quiere reflejar en sus páginas no sólo las producciones literarias en castellano, sino también aquéllas escritas en las otras lenguas del Estado así como las realizadas en otros países:

Con un peso específico y efectiva influencia en nuestro panorama cultural, así al potenciar el conocimiento mutuo de lo realmente positivo en nuestras literaturas nacionales, como por la atención prestada a cuanto de interés se produzca mundo adelante (nº 1, pág. 1).

Por otra parte, *Camp de l'arpa* no sólo se ocupará de dar cuenta de las novedades en el campo de la literatura publicando textos originales, sino también a través de secciones críticas y de trabajos de investigación, que dotarán a la revista de un doble frente de atención literario, mediante la creación y la crítica:

A tal fin acordamos en principio estructurarla -sin perjuicio de los cambios y ampliaciones aconsejables- en diversos apartados que comprenden tanto obra de creación como estudios críticos, trabajos de investigación, informes sobre cuestiones literarias de actualidad y mesas redondas en torno a problemas de interés general, entrevistas con gentes directamente relacionadas con la literatura, crónicas desde los diversos centros culturales del país y del extranjero, información bibliográfica anotada. Todo ello a ritmo bimestral, por ahora (nº 1, pág. 1).

El historiador Alexandre Cirici Pellicer daba noticia en "Camp de l'arpa: un territorio marcado" del origen del nombre de la nueva revista:

Es un antiguo campo en declive, en la parte más alta del llano de Barcelona, bien resguardado de la Tramontana por las amables colinas de Carmel y el Guinardó. (...) Su poético nombre de Camp de l'Arpa significa que sus habitantes y sus caminantes soñaban más en música y princesas que en historias de ladrones. El nombre original había sido otro. Era llamado Camp de l'Arca, por que allí se encontraba un dolmen (nº 1, pág. 2).

Las revistas poéticas con las que se había relacionado Batlló durante los años sesenta habían mostrado una especial preocupación por la evolución de la literatura social, por el lugar que ocupaba en la sociedad española del momento y por su vigencia. En este sentido, *Camp de l'arpa* incluirá en su primer número una mesa redonda, cuyo tema de discusión será precisamente la literatura social, en torno a la cual se reunirán José Agustín Goytisolo, José M^a. Castellet, y los novelistas Francisco Candel y José M^a. Rodríguez Méndez. Castellet

adscribirá allí el movimiento literario social a un tiempo preciso y a una generación concreta:

En cuanto a la época, creo que el movimiento y la teorización del movimiento comienza en los años 1955, 1956 y llega, aproximadamente, hasta 1962. La característica más importante de este período es que, detrás de ella, hay una intención política (nº 1, pág. 14).

Y puntualiza más adelante:

El realismo crítico ha existido siempre; la literatura social es un movimiento concreto y determinado que surge de una generación, la nuestra, y que tiene su origen extraliterario en el fracasado congreso de escritores del año 1956; (...) en ese momento comienza la literatura social, movimiento de vida corta y efímera (pág. 14).

Para Castellet, por lo tanto, el movimiento social se desarrolló entre 1956 y 1962, años en que la literatura toma una dimensión política, y fue la generación que entonces comenzaba a escribir, la generación de los cincuenta, la protagonista de dicho movimiento, teniendo como precedentes la poesía de Gabriel Celaya, de Blas de Otero y de Eugenio de Nora³.

Los lazos de unión que pueden establecerse entre los proyectos literarios anteriores de Batlló y este primer número de *Camp de l'arpa* afectan incluso a la predilección por ciertos autores. Así, por ejemplo, Jaime Gil de Biedma, que había iniciado las colaboraciones poéticas de *La trinchera*, abre *Camp de l'arpa* con tres poemas inéditos, incluidos posteriormente en *Las personas del verbo*. Al poeta catalán Pere Quart se le había

publica el artículo "Aproximación a la poesía catalana de vanguardia", donde Albert Rosich escribe:

La Vanguardia catalana no llegó a alcanzar consistencia, y solamente ejemplifica una voluntad de incorporarse a la cultura europea. Al mismo tiempo representa un equilibrio ante el amaneramiento previsible del Novecentismo; en lugar de combatirlo definitivamente, y constituye, por lo tanto una falsificación de la verdadera Vanguardia, porque sólo pretende tener validez en cuanto a experimento cultural (nº 3, pág. 12).

Los jóvenes poetas recuperan el ánimo europeísta de los vanguardistas e intentan continuar sus postulados. Rosich concluía su artículo apuntando:

Sólo el surrealismo de Foix (...) nos da la medida de lo que pudiera ser el surrealismo catalán, y, en todo caso, es el único escritor surrealista que la cultura catalana puede "exportar" con todos los honores (pág. 12).

Precisamente de J.V. Foix se iba a ocupar en diversas ocasiones *Camp de l'arpa* en sus primeros números; así, Pere Gimferrer traduce varios poemas del surrealista catalán en el nº 5 (enero de 1973) y de nuevo se atiende al poeta vanguardista en el número siguiente. Pero no sólo de Foix, entre los poetas ligados a la vanguardia, se ocupan las páginas de *Camp de l'arpa*, también la poesía cubista-futurista de Joan Salvat-Papasseit será objeto de atención en el nº 2 (julio de 1972) de la revista. De la poesía surrealista de Sebastià Sánchez Juan se dará una pequeña muestra en el nº 15 (diciembre de 1974). Coetánea de los movimientos históricos de

Desde la tesis germinal de *Sumido 25* (1948), su primer libro de versos, pasando por la antítesis de *Violento idílico* (1949) hacia el intento sintetizador de *Transeúnte central* (1950), libros que marcan una etapa coherente y en cierto modo conclusa, el poeta ha clausurado un ciclo. Pero después del despliegue parentético de *Epilírica*, ¿qué significan *Los soliloquios* y *Autopía*? A mi modo de ver, una segunda etapa, un segundo ciclo, no diferentes, sino más hondos de tono y timbre; un ahondamiento circular centrípeto más depurado, en el sentido juanramoniano: "Ni más nuevo al ir, ni más lejos; más hondo" (pág. 10).

El número completaba sus treinta y dos páginas con las críticas a los últimos libros publicados en España de Hans Magnus Enzensberger, Pere Quart, Nicanor Parra, Vladimir Mayakovski, Jesús Leyva, José Leyva, Jesús Torbado, Aldous Huxley y George Jackson.

Ya ha quedado apuntado anteriormente, que dos de las preocupaciones más constantes, dentro del espacio que se dedica a la poesía, en *Camp de l'arpa* son, por un lado, atender a la producción poética española en las otras lenguas del Estado y, por otro, difundir en castellano las obras de autores extranjeros. Publicada en Barcelona, *Camp de l'arpa* se ocupará, en su atención a la poesía escrita en las otras lenguas españolas, especialmente de la poesía escrita en catalán. La publicación muestra, en este sentido, una especial predilección por aquellos poetas catalanes que estuvieron adscritos a los movimientos de vanguardia anteriores a la guerra, momento en que la cultura catalana pretende incorporarse a la cultura europea. Así, en el n° 3 de *Camp de l'arpa* se

dedicado un estudio en la segunda época de *La trinchera*, en *Si la píldora...* se habían publicado poemas suyos traducidos por Batlló, y ahora, en *Camp de l'arpa*, el crítico canario Jorge Rodríguez Padrón estudiaba su obra en "Aproximación a la poesía de Pere Quart" (pág. 25-26). Desde las páginas de la leonesa *Claraboya*, se había llamado la atención sobre la obra del escritor alemán Hans Magnus Enzensberger; de comentar su último libro se encarga Agustín Delgado en este primer número de la revista catalana (pág. 24-25). Los ejemplos que muestran esta evidente relación incluso en la predilección por autores comunes podrían multiplicarse, pero creo que éstos bastan como rastreo para demostrar que la nueva revista se insertaba en una tradición de publicaciones poéticas fundamentales en los años sesenta.

Carlos Sahagún traducía en este primer número dos poemas del italiano Eugenio Montale; Alfonso Sastre escribía un breve "Melodrama"; y Rafael Ballesteros se ocupaba del escritor andaluz Rafael Pérez Estrada en su artículo "Rafael Pérez Estrada. Un escritor inadvertido". En esta preocupación por autores que pasaban "inadvertidos", marginados de las corrientes literarias dominantes, Rosendo Tello publica en este primer número de *Camp de l'arpa* su "Introducción a Miguel Labordeta", artículo en el que el editor del último libro del poeta surrealista aragonés, *Autopía*, describe su obra, destacando la coherencia de su evolución:

vanguardia, la poesía de Pere Quart, de la que se ocupa Rodríguez Padrón en el primer número de la revista, discurre por una línea próxima al realismo, de tono filosófico y moral. A la generación siguiente de los escritores de vanguardia, aquella que comienza a darse a conocer en los primeros años de la posguerra, con una escritura que, heredera en muchos casos de los estilos precedentes, discurre por una tendencia más realista, pertenece Salvador Espriu, en cuya obra se profundiza en el nº 2 de *Camp de l'arpa*. También la más joven generación de poetas en catalán es atendida en las páginas de la revista barcelonesa. Así, en el nº 3 (septiembre de 1972) se publican cinco poemas inéditos de Pere Gimferrer ("Como un poem", "Conjur", "Combat d'amor", "Cant" y "Complanta") traducidos por el director de *Camp de l'arpa*, Juan Ramón Masoliver. En el nº 8 (noviembre de 1973), José Batlló traduce seis poemas de Josep Elías.

De la última poesía en gallego se ocupaba el artículo "Hora actual de la poesía gallega", publicado en el nº 4 de *Camp de l'arpa*. Por otro lado, escrita en castellano aunque relativamente marginada de los canales comerciales españoles, de la narrativa canaria se ocupaban, en sendos artículos publicados en el nº 4 (septiembre de 1973), Jorge Rodríguez Padrón, en "Informe objetivo (dentro de lo que cabe) sobre la nueva narrativa canaria", y Lázaro Santana, con "Novelar en Canarias".

Una de las preocupaciones fundamentales de *Camp de l'arpa* en este período es la de difundir la poesía extranjera contemporánea en el ámbito español. Para ello, la revista acudirá no sólo a continuas y, en muchos casos, excelentes traducciones, sino también a artículos informativos que den noticia de la última producción extranjera. Manuel Villar Raso será, por lo general, el encargado de traducir y presentar a los poetas contemporáneos en lengua inglesa; así, con motivo de la muerte de W.H. Auden, se publica en el nº 9 (enero de 1974) de *Camp de l'arpa* una parte de su libro *España 1937*, escrito durante su estancia en nuestro país en la guerra civil. También Villar Raso es el encargado de traducir dos poemas de Philip Larkin en el nº 13 (octubre de 1974). Los poetas norteamericanos del *modernism* son traducidos también en las páginas de *Camp de l'arpa*, y así se publican poemas de William Carlos Williams (nº 2) o textos de tanta importancia para el desarrollo de la poesía moderna norteamericana como "Poesía proyectiva", de Charles Olson. Una breve nota, "En la muerte de Ezra Pound", dará noticia en el nº 4 (noviembre de 1972), de la desaparición del gran poeta norteamericano, y, de modo más extenso, se ocupará de la obra del autor de *The Cantos* Angel Capellán Gonzalo en su artículo "Sobre Ezra Pound", publicado en el nº 10 (marzo de 1974). Dentro de la traducción de textos teóricos fundamentales en el campo poético ocupa un lugar destacado la versión de

Defensa de la poesía, del poeta romántico inglés Shelley, que Carlos Sahagún publica en los números 10 y 11. La más joven generación de autores en lengua inglesa que accede a las páginas de *Camp de l'arpa* es aquella formada por los poetas nacidos en torno a los años veinte, representados en el inglés Philip Larkin y en el neoyorkino Anthony Hecht, de quien se publica un poema en el nº 8 (noviembre de 1973).

La traducción de autores franceses contemporáneos ocupa también un espacio importante en *Camp de l'arpa*, donde se publican, por ejemplo, poemas de René Char (nº 5) o de Yves Bonnefoy (nº 7). Pero es la sección "Compás francés", que escribe desde la capital parisina José Miguel Ullán, la que se ocupa de dar noticia extensa de los autores franceses contemporáneos. Así, Ullán escribe sobre Jean-Paul Sartre (nº 2), sobre Henri de Montherlant (nº 3), con motivo del suicidio del autor de *Los bestiaros*, o sobre la nueva novela francesa (nº 5). Los autores del surrealismo y de la vanguardia francesa ocupan un espacio especial en *Camp de l'arpa*, y, de esta manera, Domènec Font publica en el nº 7 (septiembre de 1973) el artículo "Antonin Artaud. Apuntes sobre su vida, su obra, sus máscaras", y Jaume Pont da noticia, en "Georges Bataille o la transgresión", del autor de *El erotismo* y *La literatura y el mal*.

Es interesante observar la atención que *Camp de l'arpa* presta a los poetas alemanes y del Este europeo.

entreguerras, aunque tampoco se descuidan las producciones de autores destacados durante la posguerra.

Tanto en *La trinchera*, como en *Si la píldora...*, se percibía, a través de las colaboraciones poéticas, una clara voluntad de enlazar la poesía más joven con la producción de los autores de la generación del medio siglo. En este sentido, la escuela barcelonesa de esta generación (Goytisolo, Gil de Biedma, Ferrán) había ocupado las páginas del primer número de *La trinchera* publicado en Sevilla. Desde las páginas de *Camp de l'arpa* la atención a la obra de estos autores ocupa una parte importante del espacio dedicado a la poesía dentro de la revista. Jaime Gil de Biedma, como apunté, inicia las colaboraciones poéticas del primer número de *Camp de l'arpa* con tres poemas inéditos. A él, le sigue José Angel Valente, que publica poemas en el nº 2, y de cuya obra poética completa, *Punto cero*, se encarga Lázaro Santana en el nº 7 (septiembre de 1973) de hacer un comentario extenso y elogioso. Angel González, de quien acababa de aparecer la segunda edición de *Palabra sobre palabra*, es objeto de comentario en el nº 3 (septiembre de 1972) de *Camp de l'arpa*. A Carlos Barral se le dedicaba el artículo "Carlos Barral o las pasiones de la inteligencia" en el nº 10 (marzo de 1974) y se incluían tres poemas suyos en el nº 15. Poemas inéditos de Rafael Soto Vergés (nº 5), de José Agustín Goytisolo (nº 6 y 20), de Carlos Sahagún (nº 11) y de Alfonso Costafreda

(nº 12), entre otros, fueron publicados sucesivamente en las páginas de *Camp de l'arpa*.

Un espacio importante, dentro de las páginas dedicadas a la poesía en *Camp de l'arpa*, lo ocupan estudios sobre diversos autores cuya obra había discurrido de modo marginal a las principales corrientes poéticas de posguerra y que se habían distanciado del realismo dominante en ese período. En este sentido, ya he comentado el artículo de Rosendo Tello sobre la última poesía de Miguel Labordeta, publicado en el primer número de *Camp de l'arpa*. El *Postismo*, por otra parte, había sido un movimiento de enlace con las vanguardias anteriores a la guerra que había quedado apartado, por su expresión neo-vanguardista, de las corrientes dominantes de la primera posguerra. La obra de su principal representante, Carlos Edmundo de Ory, había empezado a cobrar relieve entre la crítica española en los últimos años sesenta; de él se encarga Jaume Pont en su artículo "Carlos Edmundo de Ory: Mito y realidad de un poeta", publicado en el nº 11 (mayo de 1974) de *Camp de l'arpa*. Perteneciente por edad a la misma generación que Labordeta y Ory, el ensayista y profesor Agustín García Calvo había iniciado tardíamente su andadura como poeta, con una obra que Francisco Carrasquer definiría como "proesía", en su artículo "La proesía de nuestro Ovidio Agustín García Calvo", publicado en el nº 9 (enero de 1974) de *Camp de l'arpa*.

Frente a la atención que se presta a los autores de la - generación del medio siglo o a aquellos que representaban corrientes disidentes dentro de la poesía de posguerra, es muy escaso el espacio que ocupan los autores de la primera generación de posguerra, más allá de las meras recensiones críticas de sus últimos libros aparecidas en la sección "La sociedad literaria", como el comentario que Lázaro Santana escribe, en el n° 9 (enero de 1974), ante la aparición de una *Antología poética* de Leopoldo Panero. Blas de Otero, dentro de esta generación, es el colaborador más asiduo de estos primeros números de *Camp de l'arpa*, ya como traductor de los poemas rusos de Andrei Vosnessenski (n° 12), ya como poeta, ofreciendo muestras de su última producción en el n° 10 (marzo de 1974) y en el n° 20 (mayo de 1975); en este último número publica su poema "El desgarrado"⁴:

Y no podía más con el alma
se le cerraban los ojos desvencijados
la maldita insulina
(la madre que la parió)
y todo sucedía como en un túnel
como con marihuana mala desvergonzada
y todo era imposible menos la enfermera mulata
con sus senos de flamboyán
yo no estaba para estas cosas
yo estaba malentendido
(lo que se dice jodido)
y la pared me daba en la mitad de la cara
y cristo en la cruz era más apacible que yo
y el jardín irradiaba
los muslos de la mulata que quemaban las manos
mayo vestido de juglar
yo entre sábanas desgarradas
pero a pesar de los pesares
la vida es bella ya verás
y me clavarón la inyección y me reconocí (n°
20, pág. 3).

Atenta a las producciones más recientes, es evidente que en *Camp de l'arpa* habrían de tener escaso eco las creaciones de los autores que realizaron la parte más importante de su obra en los años anteriores a la guerra civil. Sin embargo, estos autores serán objeto de diversos artículos de investigación y comentarios críticos en las páginas de la publicación barcelonesa. No obstante, *Camp de l'arpa* publica poemas inéditos de Pedro Salinas y de Luis Buñuel, en el nº 19 (marzo de 1975), y en el nº 4 (noviembre de 1972) publica un poema autógrafo e inédito escrito por Federico García Lorca durante su estancia en casa de los Dalí en Cadaqués en 1925:

¡Mar latino!
Entre las torres blancas
y el capitel corintio
te cruzó patinando
la voz de Jesucristo.

Guardas gestos inmortales
y eres humilde.
Yo he visto
salir marineros ciegos
y volver a su destino.

¡Oh Pedro de los mares,
oh magnífico
desierto coronado
de vides y olivos! (nº 4, pág. 19)

Dos notas críticas se encargarán en el nº 5 (enero de 1973) de comentar las últimas obras publicadas en España de Luis Cernuda y de Juan Gil-Albert. Cecilio Alonso se ocupará en el nº 13 (octubre de 1974) de la obra de José

Bergamín, en su artículo "José Bergamín: utopía y popularismo".

Más allá de las críticas y comentarios puntuales a los diversos libros publicados, es muy escaso el espacio que ocupa la más joven generación de poetas españoles en estos primeros números que comento de *Camp de l'arpa*. Aún sin consolidar su lugar dentro del panorama literario nacional la generación poética del 68, la revista catalana prefiere dar muestras de la última producción de autores de la generación anterior, que en esos años se convierte en la generación cesárea y dominante⁵. Ya comenté los poemas catalanes de Gimferrer y Elías publicados respectivamente en los números 3 y 8 de *Camp de l'arpa*. Aparte de estos poemas, sólo Lázaro Santana practica la escritura poética apócrifa en el nº 9 (enero de 1974) en "Tío Ezequiel, Catulo y yo", incluyendo varios poemas adscritos al escritor latino. Juan Antonio Masoliver Ródenas estudiaba en su reseña "¿Hacia un nuevo neosimbolismo?", publicada en el nº 3 (septiembre de 1972), el planteamiento neosimbolista de la poesía de Guillermo Carnero a partir de la recensión de *Dibujo de la muerte* y de *El sueño de Escipión*. La aparición de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* daba pie a José Piera para comentar de modo más extenso la poesía del autor novísimo en su artículo "Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero", aparecido en el nº 14 (noviembre de 1974); Piera destacaba allí el importante

cambio efectuado en la poesía de Carnero a partir de *El sueño de Escipión* hacia la metapoesía:

La reflexión sobre su propia obra y su pasado (...) y la ironía consiguiente (...) destruyen, con sus mitos anteriores, el miedo, la tragedia y el lenguaje que los hizo nacer. (...) El poeta cierra un nuevo círculo en su producción poemática, y rompe definitivamente con toda una tradición irracional que, desde el Romanticismo, ha llegado hasta nuestros días en boca de las Vanguardias (nº 14, pág. 19).

En su "Conversación con Manuel Vázquez Montalbán", publicada en el nº 4 (noviembre de 1972), José Batlló se ocupaba más de la actividad periodística y narrativa del autor catalán que de su escritura poética, de igual modo que Juan Antonio Masoliver Ródenas en "La base quinta contra Ana María Moix", publicado en el nº 9 (enero de 1974). José María Sala se encargaba en el nº 7 (septiembre de 1973) de hacer un breve comentario de *Cumpleaños lejos de casa*, de José M^a. Merino, y la publicación del libro de José Olivio Jiménez *Diez años de poesía española (1960-1970)*, motivaba las críticas encontradas de Jorge Rodríguez Padrón (nº 7) y de Francisco Lucio (nº 8). Antonio Colinas comentaba en el nº 7, en su artículo "*Ludwig*: un viaje a lo imposible", la última película de Luchino Visconti.

Si la novela hispanoamericana ocupa un lugar destacado dentro de *Camp de l'arpa*, haciéndose eco del "boom" iniciado en los años sesenta, lo cierto es que la poesía americana en español tiene poca acogida en la

publicación catalana. Una nota da noticia en el nº 8 (noviembre de 1973) de la muerte de Pablo Neruda. José Agustín Goytisolo se encarga de estudiar al modernista cubano Julián del Casal en un artículo publicado en el nº 12 (julio de 1974). El nº 7, se iniciaba con tres poemas del autor cubano Angel Augier.

Las páginas críticas de *Camp de l'arpa* fueron fruto de la pluma de Jorge Rodríguez Padrón, Lázaro Santana, Martín Vilumara (seudónimo de José Batlló), Joan Egea, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Francisco Carrasquer, José M^a. Sala, José Carlos Mainer, Rosa M^a. Pereda, Aquilino Duque, Domènec Font, etc. Es decir, una excelente escuela de críticos que ponía en cuestión la crítica literaria en España en una encuesta realizada en el nº 8 (noviembre de 1973).

En resumen, puede decirse que tres ejes principales vertebran las colaboraciones poéticas en *Camp de l'arpa*. Por un lado, la voluntad de difundir entre los autores españoles la obra de las más consolidadas voces poéticas extranjeras se manifiesta en una serie de traducciones, por lo general de extraordinaria factura. La atención a la producción poética en las otras lenguas españolas diferentes del castellano encuentra su espacio, principalmente, en la recuperación, traducción y estudio de los más destacados poetas catalanes del siglo XX, incluyendo también las producciones de los más jóvenes creadores. Dentro de la poesía española escrita en

castellano, *Camp de l'arpa* sirve de base de consolidación para la generación del medio siglo dentro del panorama nacional, al mismo tiempo que su atención a dicha generación, de igual modo que su preocupación por las corrientes "disidentes" de la poesía de posguerra, tratan de establecer diversos modelos literarios para los autores más jóvenes. Más allá de la ruptura, de lo que se trataba, tal como había venido haciendo Batlló durante los años sesenta, era de mostrar el engarce entre la nueva generación de poetas y la generación de los años cincuenta. En este sentido, la labor de *Camp de l'arpa* resultó efectiva.

Notas al texto

1 Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 408.

2 *Ibidem*; pág. 204.

3 Vid. Rubio, Fanny. "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 361-362 (julio-agosto de 1980).

4 Transcribo el poema completo por no haber sido recogido en ninguna de los poemarios publicados en vida por Blas de Otero, ni en las ediciones antológicas preparadas por Sabina de la Cruz.

5 Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; pág. 179-183.

MAREJADA

MAREJADA

Con fecha de enero de 1973, se publicó en Cádiz el único número de una interesante revista poética: *Marejada*. La revista *Marejada* era la conclusión última de la actividad de un grupo literario que había removido el mundo poético gaditano en los primeros años setenta. El Grupo Literario *Marejada* había nacido en mayo de 1971 en la trastienda de la librería Libros-Cádiz¹ como tertulia literaria en la que unos cuantos amigos se reunían para hablar de distintos temas. Entre los asistentes a aquella tertulia se encontraban los poetas que más tarde pasarían a participar en las diversas actividades del grupo: Jesús Fernández Palaciso, José Ramón Ripoll, Rafel de Cózar, Alfonso Sánchez, Manuel Fernández Bago, Francisco Sanz, Francisco Lorenzo, Juan Javier Moreno etc. Durante 1971, se celebraron treinta y cuatro tertulias, con periodicidad semanal, ocupándose el Grupo *Marejada* tanto de la poesía española del primer tercio del siglo XX (Generación del 27, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, etc.), como de las tendencias poéticas y filosóficas extranjeras más actuales (Generación Beatnik Norteamericana, Filosofía Hindú, etc.). El grupo

literario, que dio varios recitales poéticos en Andalucía, ofreció homenajes a Manuel de Falla y a Pablo Picasso, entre otros.

Durante 1972, se celebraron treinta y nueve tertulias dedicadas, entre otros asuntos, al Arte Flamenco, a los fundadores de la Poesía Latinoamericana Contemporánea y a los Movimientos Artísticos-Espirituales de los siglos XIX y XX. Entre los homenajes que organizó el grupo destacan los dedicados a Federico García Lorca, a Miguel Hernández y al Postismo. Este primer interés que Marejada muestra por la creación postista, se manifestará posteriormente en diversos homenajes a Carlos Edmundo de Ory, que colaborará en la revista que cree la agrupación literaria. Pero si 1972 es un año interesante para el Grupo Literario Marejada es porque en ese año se producen dos acontecimientos importantes. Por un lado, el grupo hace su primera aparición pública en diversos colegios universitarios madrileños y se da, en consecuencia, a conocer a los poetas radicados en la capital. Por otro, en los primeros meses de 1972, Marejada comienza a gestar la idea de elaborar un órgano impreso de expresión y difusión de las creaciones de la tertulia literaria. El grupo poético se ha abierto a otras tendencias y comienza a establecer lazos de unión con los creadores latinoamericanos contemporáneos, así como con aquellos autores andaluces establecidos ya en los círculos

literarios de Madrid, como Fernando Quiñones o Antonio Hernández.

Así, tras año y medio como tertulia, en enero de 1973 el Grupo Literario se constituye en "Publicación Literaria no periódica", como se auto-define, y lanza la revista *Marejada*, a cargo de la cual se encontrarían: Manuel Fernández Bago, Jesús Fernández Palacios, Francisco Lorenzo Muñoz y Juan Javier Moreno Rueda. La sede social del grupo y de la publicación estaba sita en la calle Zurbarán nº 3 - 9º C, de Cádiz. El único número publicado de *Marejada* es un ejemplar de amplias dimensiones (29 cm X 20'5 cm), que, con cincuenta y cinco páginas, se vendió al precio de cincuenta pesetas el ejemplar. La portada fue realizada por el poeta y pintor chileno Galvarino Plaza, y Fernando Meléndez y Eugenio Rodríguez se encargaron de las ilustraciones interiores.

Desde el mismo plantel de ilustradores, *Marejada* permite entrever su aspiración a servir como puente de enlace entre los creadores españoles y los autores latinoamericanos contemporáneos². En sus páginas colaborarán, junto a los miembros del grupo literario, poetas hispanopamericanos y españoles. *Marejada* se iniciaba con una voluntad rupturista ante el panorama cultural del momento, como expresaban las palabras de presentación firmadas por Fernando Samaniego:

"MAREJADA",
ante el hecho sociológico del bostezo cultural,
quiere llegar hasta la tercera piel.

Una revista de poesía es violación. Arrojam
palabras para el delito.

Revista rota. Lenguaje de infierno.

Sin vocación localista ni síntomas de cortejo
a los eurócratas de la poesía.

1. la existencia humana deja sin paz a las
almas

2. realidad dialéctica en provincias

3. noches a la luz de un comentario subterráneo

4. apretar la garganta llena de glutamato

5. nace "marejada". bautismo purgante. no hay
padrinos

La poesía debe ser hecha por todos.

Rimbaud: la misión de la poesía es transformar la
vida (pág. 5).

"Revista rota", "Lenguaje de infierno", etc. son términos
que parecen combinar la estética rupturista con una
vinculación con la estética de la modernidad a través de
Rimbaud.

El único número de *Marejada* publicado aparecía
claramente dividido en varios apartados: el primer
apartado recoge la obra de diversos poetas
hispanoamericanos; un segundo apartado lo constituyen
diversas traducciones, distribuidas en dos partes
mediante la inserción de un cuadernillo central con
poemas del Grupo Literario *Marejada* (tercer apartado); el
cuarto apartado recoge diversos textos en prosa y verso
de autores españoles; el número se cierra con una
traducción en prosa y una nota crítica.

Un poema de Jorge Luis Borges, "Al primer poeta de
Hungría", fechado en Argentina en abril de 1972, abría
las colaboraciones poéticas de *Marejada*. En él, el
escritor argentino desarrollaba una evocación, en verso

endecasílabo, de un poeta húngaro, al que le une el
plācer de la palabra:

Las noches y los mares nos apartan,
Las modificaciones seculares,
Los climas, los imperios y las sangres,
Pero nos une indescifrablemente
El misterioso amor de las palabras,
Este hábito de sonos y de símbolos (pág. 5).

La figura de Borges presidiendo como poeta la revista
puede dar idea del tono general de ésta, así como de los
derroteros que seguiría la poesía española algunos años
más tarde.

Junto al poema de Borges, *Marejada* publicaba "Poema
acerca de tarados e imbéciles", del escritor peruano
Antonio Cillóniz, en el que desarrollaba, a través de una
poesía de corte irracional, que trata de imitar el flujo
del pensamiento, un tono irónico:

El espiral de la ciencia va
desenroscándose
como la cola otoñal del tiempo no destiña
mientras crecemos cada día
más raquíuticos y la baba germinal que cuelga
espesa se agua (pág. 6).

Perteneciente a la generación heredera de los movimientos
vanguardistas, el venezolano Juan Liscano combina en su
poesía un profundo sentimiento humanista, una visión
totalizadora del hombre, sin renunciar a los avances
estéticos que supone la entrada de un irracionalismo
radical. Esta combinación de humanismo y recursos

heredados de las vanguardias puede comprobarse en "Reiteraciones":

No tengo sino este furor sin destino
asisto a la defunción de los paisajes
suelto en las aguas mi tinta excremental
oigo aullar a las hienas en el porvenir
y en vano me escondo o desuello o me coronó
(pág. 7).

El mundo onírico recreado a través de recursos irracionales es el fundamento de "Los sueños atrapados", del chileno Galvarino Plaza. La venezolana Emira Rodríguez publica el poema "Debe ser como asfodelo" y el argentino Angel Leiva, que había colaborado con el grupo literario gaditano en una lectura de poemas en 1971, presenta en "La casa vacía" un poema construido a partir de diversas estructuras paralelísticas que reflejan una visión analógica de la realidad:

En las piedras que pulen las máscaras del
aire
En las ornamentaciones del cielo y la esperanza
En las vestiduras rasgadas del que llega o se
aleja
con los ojos gastados
En el filo de un naípe que sale de la mano
para sellar la suerte del que espera callado
(pág. 12)

La sección de traducciones se iniciaba con el poeta danés Jørgen Gustava Brandt, de quien se publicaban "No despertar al amor" y "Quizás, -quién sabe?", dos poemas de carácter levemente romántico con tonos narrativos:

Una terraza al sol -
sin alegría, sin tristeza

.. quizás sea la felicidad ..

Un minuto despreocupado
sobre un verde césped-,
un día transparente
quitar la arena de tu pie- (pág. 15)

Carlos Edmundo de Ory se encargó de traducir para *Marejada* ocho poemas del poeta esloveno Strétchko Kosovel: "Canto expresionista", "Abatimiento", "Delirio", "Un joven poeta ha subido al Parnaso", "Mi canto", "Llamada para la soledad", "Noche rotativa" y "Es un terror". Su poesía, próxima al futurismo practicado por poetas contemporáneos suyos, como Maiakovski, posee la agresividad del lenguaje que caracteriza al expresionismo alemán. Esta poética a caballo entre el segundo tiempo del futurismo ruso y el expresionismo queda expuesta en "Mi canto:

Mi canto es explosión,
Salvaje desagarramiento. Inarmónico.
Mi canto no quiere ir hasta vosotros,
Que sois por providencia divina y voluntad
Estetas muertos, mitos de museo,
Mi canto es mi cara (pág. 18).

En su vinculación con los movimientos vanguardistas del período de entreguerras, la poesía de Kosovel encuentra un cierto eco en las creaciones de Ory y del Postismo³.

Tras el paréntesis del cuadernillo central, dedicado a recoger los poemas del grupo *Marejada*, la sección de traducciones poéticas concluye con el poema "Señales de vida", de Wolfgang Biermann. Nacido en Hamburgo en 1936, Biermann es ejemplo de la poesía y de la canción protesta

en los años sesenta; su estilo enlaza con el tono punzante de la poesía de Villon o de la del joven Bertolt Brecht, con quien comparte además la crítica social. "Señales de vida" muestra estos rasgos característicos de su poesía, a través de imágenes desgarradas:

Después que tiovivo alemán se recalentó
sobre el eje de mi dedo índice izquierdo:
mareados hasta devolver
volcáronse del macho cabrío los pueriles viejos
de los caballitos de madera
y de los coches de bomberos se tambaleaban
borrachos
los envejecidos niños
y vomitaban sobre mi piel

¡Estas
eran las coronas de laurel de la
patria!
Y extinguieron su incendio
con dos de mi más pequeñas lágrimas
¡Salud! (pág. 35)

La sección de traducciones se completaba con el cuento popular japonés "Kachi-Kachi Yama".

El cuadernillo central de la revista estaba dedicado exclusivamente a dar una muestra de los poemas del Grupo Literario Marejada. Un poema de cada autor muestra la pluralidad de tendencias que convivían en el mismo grupo poético. Rafael de Cózar, que entonces contaba veintidós años, publica un poema construido a partir de imágenes de raíz no lógica, que le aproxima, en cierto modo, a la poesía de Ory:

Hay un yunque colgado del techo.
Hierro de amor entre cuerdas tensas
que un mar de manos aprendidas
tiran del amor

y suena a péndulo (pág. 22).

La _poesía de corte irracional de Rafael de Cózar derivaría en los años posteriores hacia un experimentalismo formal que acabaría vinculándose a la poesía visual. También hacia el experimentalismo visual acabará derivando, en el segundo lustro de los años setenta, la poesía de Jesús Fernández Palacios, que en Marejada publica "Treinta monedas de pus", un poema en que la tensión entre la realidad, y la voluntad realista, y el mundo interior del poeta, y la acomodación de la realidad a ese mundo interior, se expresa a través de una voz deudora de la poesía beat norteamericana⁴, que el grupo Marejada había estudiado en una de sus tertulias de 1971:

Vuelve a tu interminable Avenida
enciérrate en el Yo de todos los hombres
Ciegos Ciegos Ciegos Ciegos Ciegos
Se resbala el hashish cucarachas
Bobd Dylan La conciencia cósmica
un niño como oruga encima del Eje
Howl aullidos de los Allen Ginsberg
de los Gregory Corso de los Ferlinghetti
de los Jack Kerouac de los Whitman
Tienen destrozados los tendones (pág. 26)

Un sentido semejante de crónica alucinada tiene el poema "Un sábado", de Francisco Sanz, en el que, a través de diversos recursos fragmentadores, se trata de recrear el acontecer cotidiano:

Hoy es sábado por la tarde, veo
estoy casi solo en mi casa, siento
mi casa casa casa es por la tarde
refugio de casi horas. Mientras suena

la radio con los discos de la semana
mi mujer la apaga (pág. 31).

La vinculación con la poesía de Ory, establecida, por ejemplo, en el uso de la reiteración como un modo de juego lingüístico que reproduce el habla de la infancia⁵, se transforma en un breve homenaje versos más adelante:

Hoy siento en ory
y sus curvadas piernas, curvadas sólo de
referencia,
y su frente de transparencia lleva mis manos a
ventanas
que te pueden cortar el cuello (pág. 31).

En "Cuadro en la exposición de Mussorgsky", de Francisco Sánchez, el referente cultural musical sirve de motivo para la yuxtaposición arbitraria de elementos que pertenecen a realidades distintas y distantes, en una técnica utilizada también por la poesía postista⁶:

Tengo suficiente agua
Pero leo curvamente hacia abajo
El caudal de un río cartográfico
Promenade-Gnomus
Y el frío de repente
la diaria baliza
Manejada con hábito
El sol apenas
Erección del músculo
Encubierta esclavitud (pág. 29)

Un referente cultural musical, el *Canon a tres voces* de Pachelbel, servía, en cambio, a José Ramón Ripoll para elaborar un poema de tono elegíaco construido a partir de diversos paralelismos analógicos, semejantes a la estructura reiterativa del *canon* musical:

Ya el fruto coge al hombre
improcedente fin hacia la espera
la eternidad no es dura si no existe
la carne hecha pedazo
la danza más macabra de la muerte
la lentitud del día
la sombra rebuscada (pág. 28)

Un cierto tono elegíaco también parece definir el poema
de Rafael Damián:

Volvimos lentos, como el pájaro
desconfía del primer rayo
de quietud,
oara ver dos ramas y al punto
ser unidas por un árbol
pudimos rubricar sobre el pasado
pudimos..., sin embargo jugamos a
escondernos temerosos del futuro (pág. 24).

Los poemas de Francisco Lorenzo Muñoz, Epifanio de
Serdio y de Francisco Crespo representan una línea
poética en *Marejada* que enlaza, con diversos matices, con
la lírica tradicional. En este sentido, el poema de
Francisco Crespo es un buen ejemplo:

Caída, perdida,
como niña temblaba.
Voz de mi pueblo, mi tierra.
Sangra, canta.
De sur tengo
la garganta y llena el alma.
Esta voz que no me deja,
me arrastra,
me sigue,
se arranca como un toro
rajando mis entrañas.
Yo quisiera ser todo grito
o voz de mi guitarra (pág. 23).

Por el contrario, el poema de Manuel Fernández Bago
representa la línea más experimental de *Marejada*. En él,
un aprovechamiento significativo del espacio de la

página, la utilización de diversos recursos gráficos y de diversas imágenes caracterizadas por un fuerte irracionalismo se manifiestan como modos de una escritura fundamentada en la fragmentación y en el visualismo, que se aproxima a la poesía creacionista y ultarísta. El poema de Fernández Bago, en su experimentalismo radical, adelanta el camino que en años posteriores seguiría una parte de las producciones de Rafael de Cózar y Jesús Fernández Palacios.

La presencia de Carlos Edmundo de Ory planea a lo largo de toda *Marejada*. Si, en las traducciones, su predilección por los poetas representantes de las vanguardias históricas le lleva a escoger la figura de Strétchko Kosovel, a caballo entre el expresionismo y el futurismo ruso, precisamente los movimientos de vanguardia que más afines habían resultado al Postismo, su escritura fundada en la ruptura de la lógica del discurso y en el juego lingüístico impregna el estilo de algunos de los poemas publicados por el Grupo *Marejada*. Dentro de la sección que la revista dedica a los poetas españoles, ocupa un lugar destacado el poema "Vere costra", de Ory, donde la ruptura sintáctica y el juego lingüístico se combinan con la creación léxica y diversos recursos de fragmentación:

Ahí está ya llegó es el vere
Estando yo acostado en el gostra
Empapó la toalla del llanto
Pero el olor del viento me dio fiebre
Aúlla calla llámalo tu vere

Acostado en el gostra ver u oir
La mano matemática del miedo
Y demasiado estoy contando olas
Veré vere en su misterio puro (pág. 42)

Gaditano también, como Ory, Fernando Quiñones había participado durante 1972 en varias de las actividades organizadas por el Grupo Marejada. Es un poema de Fernando Quiñones precisamente el que abre la sección dedicada en *Marejada* a los poetas españoles. "Sexual activities" se establece como una continuación del ciclo iniciado con *Las crónicas de Al-Andalus* (1970), en el que, a través de la recuperación del poema narrativo, se lleva a cabo la indagación en el ámbito cultural hispánico de raíz árabe. Los poemas son así breves crónicas en las que un narrador poético, en un monólogo dramático próximo al narrador heterodiegético⁷ de la novela, recrea, no sin ironía en muchos casos, un pasaje histórico con un hilo argumental bien determinado:

El infinito deseo de Nuestra Luz
penará cruelmente hasta que no le traigan
la esclava que se busca por toda la ciudad
y a la que proclamaron los doctores,
de entre diez mil, dueña ignorante
del más bello esqueleto (pág. 39).

Francisca Aguirre, en "Espantosa dulzura", desarrolla un símbolo monosémico continuado⁸ que parte de la comparación del mundo con "un gran circo":

Hay días en que el mundo me parece un gran
circo
hostil y alucinante.
Trapevistas borrachos tienden trémulas manos
a columpios que marcan un ritmo deshauciado.

¿Las manos, hijos míos, cuidado con las manos!
Terribles animales yacen domesticados
entre húmedos barrotes contemplando mi paso
(pág. 43).

Por su parte, la más joven generación de poetas españoles está representada por los textos de Ana María Navales y Juan Quintana. Ana M^a. Navales lleva a cabo en su poema una inmersión en el mundo de la muerte que se refleja a través de imágenes fuertemente irracionales:

Así creen suavizarme la muerte
los dedos ya sin movimiento
los ojos fijos en el doble ombligo
asfixiada hasta la médula
pertenezco al viento que impulsa este barco
y puedo ya elegir uno de los ocho orificios
por donde lanzarme al vacío (pág. 44).

Si este número de *Marejada* se iniciaba con un poema de Borges, como homenaje al maestro argentino, el poema de Juan Quintana cierra las colaboraciones poéticas con una cita-homenaje del autor de *El Aleph*:

y en un breve relámpago regresa a mi
memoria
aquel verso de borges que me marca en la
crisis:

los tranvías lejanos me ayudan la tristeza
(pág. 45)

El número de *Marejada* se completaba con un relato breve de Félix Grande perteneciente al libro, inédito por entonces, *Curiosa manera de ocupar un espacio* (1980), en el que la prosa aparece teñida de tonos líricos, y con una crítica del libro de poemas *Mejor el fuego*, de Manuel Vilanova, en la que el escritor argentino Juan Carlos

Curutchet vincula al poeta gallego con una línea de poesía de la temporalidad que enlaza con Luis Cernuda y Francisco Brines.

Pero, aunque la revista *Marejada* concluyera con el único número publicado en enero de 1973, las actividades del grupo literario se extendieron hasta mediado el año 1974. Durante 1973, se celebraron todavía veintitrés tertulias literarias y al menos ocho recitales, entre los que destaca el que, con el título "La Orygénesis", se celebró el 25 de mayo de 1973 en el Colegio Mayor Chaminade de Cádiz como homenaje a Carlos Edmundo de Ory en el cincuentenario de su nacimiento. El homenaje-recital, en el que participaron la mayor parte de los miembros del Grupo Literario *Marejada* bajo la dirección general de Jesús Fernández Palacios, se insertaba en un proceso de gradual recuperación de la poesía de Ory en el panorama español contemporáneo, que se había iniciado en torno a 1969 aproximadamente. En el programa del recital podían leerse las siguientes palabras:

Con este recital queremos presentar, para quien no lo conozca, al poeta Carlos Edmundo de Ory, nacido en Cádiz el veintisiete de Abril de mil novecientos veintitrés y residente en Amiens (....). Nos produce tristeza comprobar cómo en medio de tanta confusión, de tanta violencia, la gente no sabe distinguir a sus poetas, a sus filósofos, no sabe rescatar a los olvidados, a los injustamente olvidados.

Carlos Edmundo de Ory ha sido hasta hace pocos años, casi olvidado en España e ignorado, tristemente ignorado en su tierra.

Sólo gracias a la labor de unos pocos, la poesía de Ory se ha situado en el lugar que le corresponde.

Y hoy, nosotros, pretendemos difundir lo que en justicia creemos hay que difundir.

Si la presencia de Ory en la revista *Marejada* resultaba determinante en la configuración del gusto de aquellos poetas, "La Orygénesis" liga definitivamente al Grupo Literario con el poeta postista, a través de una influencia que se manifestará en una aspiración experimental en la obra de algunos de estos autores.

Las actividades del Grupo Literario *Marejada* concluirían el 18 de mayo de 1974 con un recital en el que Joaquina González-Marina leyó una "Antología sonora" de poemas de autores contemporáneos en lengua inglesa y española. Tras el recital, se procedió a la disolución del grupo en su tercer aniversario.

¿Qué valoración puede hacerse del Grupo *Marejada* y de su revista dentro de la actividad poética de los primeros años setenta? Pese a ser una manifestación marginal dentro de las corrientes poéticas de aquellos años, en torno a *Marejada* se reunieron tres jóvenes poetas de calidad, como Rafael de Cózar, José Ramón Ripoll y Jesús Fernández Palacios, con la aspiración de ampliar los estrechos márgenes en que se debatía la última poesía de posguerra. Para ello no dudaron en poner sus miras tanto en los grupos poéticos contemporáneos extranjeros, atendiendo principalmente a la poesía en lengua inglesa, como en los poetas hispanoamericanos y en los autores españoles más destacados del primer tercio del siglo XX. Su admiración por la poesía de Carlos

Edmundo de Ory les hace enlazar con un experimentalismo poético que nace de la ruptura de la lógica discursiva y que les llevará, a algunos de ellos en los años sucesivos, hacia una experimentación visual. Pese a todo, la pluralidad de tendencias fue lo más característico del Grupo Marejada, que, junto a su admiración por el experimentalismo vanguardista de la poesía de Ory, mostraba también una atracción por la poesía de tono clásico de Borges.

Notas al texto

1 Muchos de los datos que comento aparecen recogidos en la "Síntesis cronológica del Grupo Literario Marejada" publicada en *Marejada*, nº 1 (enero de 1973); pág. 32. Otros datos me han sido facilitados amablemente por Jesús Fernández Palacios.

2 Esta misma aspiración a servir de puente entre España y Hispanoamérica y la presencia en el grupo rector de José Ramón Ripoll y Jesús Fernández Palacios, une el proyecto de *Marejada* con *Revista Atlántica*, una publicación iniciada en Cádiz dieciocho años más tarde. Vid. Ripoll, José Ramón. "Presentación" en *Revista Atlántica*, nº 1-2 (abril de 1991); pág. 9.

3 Pont, Jaume. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Edicions del Mall. Barcelona, 1987; pág. 143-155.

4 García Montero, Luis. "Prólogo" a Fernández Palaciso, Jesús. *Signos y segmentos (1971-1990)*. La General. Granada, 1991; pág. 11.

5 Pont, J. *Op. cit.*; pág. 110-114 y 224 y ss.

6 *Ibidem*; pág. 222-223.

7 Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal. *La novela*. Edit. Ariel. Barcelona-Caracas-México, 1981; pág. 108-111.

8 Vid. Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976; vol. I, pág. 268-273.

ANTORCHA DE PAJA

ANTORCHA DE PAJA

Introducción

En abril de 1973, aparecía en Córdoba el primer número de una revista, publicada con forma de pliego poético, con el nombre de *Antorcha de Paja*, bajo la dirección de Francisco Gálvez. Junto a Gálvez coincidían en aquella primera andadura poética Rafael Alvarez Merlo, José Luis Amaro, Pedro Luis Zorrilla y Rafael Madueño de la Torre. *Antorcha de Paja* nacía a raíz de la escisión que se había llevado a cabo unos meses antes dentro del Grupo Poético Zubia, al que varios de los fundadores de la nueva revista habían pertenecido¹. En el Grupo Poético Zubia, habían convivido diversas actitudes estéticas y *Antorcha de Paja* sirvió de aglutinante de una de las más destacadas. Al formarse la revista poética, tan sólo Rafael Alvarez Merlo tenía publicado un libro, *Revival*, que había aparecido editado por Angel Caffarena en Málaga en 1971; Francisco Gálvez, concluido su primer libro *Los soldados*, esperaba su publicación, que se haría efectiva en el mismo año de la aparición de la revista, en la colección El Toro de Barro; José Luis Amaro concluía y

publicaba por esas fechas *Versos con Penélope y marionetas de fondo*, que posteriormente rechazaría. A excepción de Amaro, que había nacido en 1954, los otros miembros de *Antorcha de Paja* contaban aproximadamente la misma edad: Francisco Gálvez y Alvarez Merlo habían nacido en 1945 y Rafael Madueño había nacido en 1947.

Antorcha de Paja aparecía con forma de pliego cuadrado de poesía de 45 cm x 45 cm, doblado en cuatro partes iguales, con lo cual se disponía de ocho caras, en cada una de las cuales se insertaba habitualmente un solo poema. Su tirada durante la primera etapa fue de doscientos ejemplares, y a partir del n° 7 de trescientos, impresos sobre cartulina crema, por lo general, con tinta marrón. La periodicidad de sus salidas, a lo largo de sus diez años de existencia, fue completamente irregular, quedando extensos períodos en que la revista no fue publicada. El precio varió en sus distintas épocas, vendiéndose cada ejemplar durante la segunda etapa al precio de treinta pesetas.

Etapas

Al menos tres etapas diferentes pueden distinguirse en los diez años de existencia de *Antorcha de Paja*, separadas cada una de ellas por períodos de largo silencio, hasta completar los diecinueve números

publicados por la revista. Por otra parte, la labor editorial iniciada por *Antorcha de Paja* en 1978 se continúa aún hoy día, desaparecida la revista desde 1983, en diversas colecciones.

Primera etapa: 1973-1974

La primera etapa de *Antorcha de Paja* abarca los cinco primeros números, publicados entre abril de 1973 y diciembre de 1974. Un error de imprenta, que alteraría la numeración posterior de la revista, numeró como sexta entrega, correspondiente al 7 de diciembre de 1974, la que debía ser quinta, creando así un quinto número "fantasma" que nunca llegó a existir. Durante esta etapa, el equipo rector de la revista, a cuya cabeza se sitúa Francisco Gálvez, estaba compuesto por los poetas más arriba mencionados.

En este período, la revista busca su conformación ideológica en una exposición de intenciones que irán tomando cuerpo, en números posteriores, a medida que la publicación vaya adquiriendo un corpus crítico más amplio. No obstante, ya en estos primeros números puede advertirse en *Antorcha de Paja*

su actitud crítica y discernidora ante el panorama poético -y aun cultural- de estos años y su voluntad de afirmarse con personalidad propia desde un proyecto poético definido².

Esta doble actitud, característica de etapas posteriores, se manifiesta ya en algunos de los textos que sirven de

editorial a estos primeros números. De esta manera, "Los pájaros silvestres levantaron el vuelo y desprendieron el barro que los cubría", texto que hace las funciones de editorial en el primer número y que, según explicarían los protagonistas años más tarde, era un "manifiesto más de índole posicional que programática"³, apunta ya el camino que habría de recorrer *Antorcha de Paja*. En primer lugar, el texto afirmaba la necesidad de una "urgente renovación" de la poesía: "para estos poetas el presente pliego sólo es un exponente de su actual poesía, conscientes de una urgente renovación" (nº 1). Esta renovación poética habría de fundamentarse en dos frentes de acción principales para los poetas de *Antorcha de Paja*. Por una lado, su poesía quiere romper con la mayor parte de la poesía anterior, "una poesía de viejos mitos y palabra repetida". Pero, por otro, su ruptura se establece también frente a una parte de la poesía joven entonces floreciente:

Saben que existe otra poesía española, si es que la poesía puede dividirse o nacionalizarse, pero rechazan su anacrónica andadura en propio y leal derecho que les corresponde.

En consecuencia, los poetas de *Antorcha de Paja* se alzan con una voluntad renovadora total:

los poetas que hoy se asoman a este pliego pretenden dar testimonio vivo de NO quererse morir en una poesía hartamente hundida en el pozo del tiempo, hermética y limitada, bien fácil y propensa a un colonialismo cultural (provinciana) con un membrete oficialoide como único puntal de sostenimiento.

Para hacer más efectiva esta ruptura con la poesía inmediata y con la mayor parte de la precedente, *Antorcha de Paja* evoca el año de 1947, momento de aparición de la revista *Cántico* en la capital cordobesa y "punto activo de ruptura":

Córdoba fue en 1947 un punto activo de ruptura con la poesía y hoy de nuevo nuestra mirada se vuelve hacia entonces porque puede ser un punto necesario de partida para algunos poetas.

De esta manera, la revista de Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier se convierte en punto de referencia para la nueva publicación. No en vano, Mario López, perteneciente también al grupo editor de *Cántico*, presentaría unos meses más tarde en Córdoba el primer libro de Francisco Gálvez. La vinculación de *Antorcha de Paja* a *Cántico* no suponía una asunción completa de los presupuestos estéticos que habían guiado la publicación de posguerra, sino que, tal como apuntaría Juan Bernier, los jóvenes poetas habían visto en *Cántico* el ejemplo de una ruptura poética efectiva:

No; ha recogido de *Cántico* su ejemplo de grupo sobre todo en cuanto a su vertiente humana, en cuanto al hecho de que cada uno llevaba una vida independiente y en esto sí coincide con *Antorcha*. Hay indudablemente una diferencia de tiempo, de educación y de ideales⁴.

Antorcha de Paja veía en *Cántico* el ejemplo de la superación del provincianismo poético y cultural, así como la ruptura con una estética realista, convertida

pronto en lenguaje retórico; de esta manera, los jóvenes poetas cordobeses enlazaban con una tradición poética profundamente andaluza, de la que *Cántico* había sido una de sus más destacadas muestras:

Pero *Antorcha de Paja*, a pesar de su aparente alejamiento, es una historia en la mejor tradición poética y en su deseo de conectar con una generación de poetas que en su tiempo llevaron planteamientos culturales más allá del provincianismo, vulnerando a su vez, con sus textos una poesía anquilosada en la retórica social y el realismo, desde su primer número, se hace mención-adhesión de la ruptura poética que ya hubiera en Córdoba en 1947, siendo éste el primer indicio a nivel editorial y poético de encuentro con la anterior generación, el grupo *Cántico*, y que muy pocos supieron ver entonces⁵.

En definitiva, en *Antorcha de Paja* pugnaban dos fuerzas con semejante potencia, que Vicente Aleixandre definiría en el texto que sirvió de colofón a la segunda entrega de la revista:

Rescatar lo perdido, hallar lo nuevo. La antorcha no importa que sea de paja si es de luz. Y la renovación de sus alimentos trasciende en el resplandor en que se consume (nº 2).

Precisamente, hallar lo verdaderamente nuevo era lo que pretendían los poetas cordobeses en su búsqueda de una "renovación urgente" y en su ruptura con las estéticas circundantes y con la poesía inmediatamente anterior. "Rescatar lo perdido" era el fin que se habían propuesto al enlazar con la tradición que representaba *Cántico*.

Pero, ¿qué sentido cobraba en *Antorcha de Paja* la ruptura con las corrientes poéticas juveniles entonces

florecientes? Su enfrentamiento con las otras tendencias renovadoras que se habían manifestado en la poesía joven se iría haciendo más radical con el transcurso de los años hasta establecerse como una alternativa de oposición total a aquellas estéticas. Para *Antorcha de Paja* las corrientes poéticas juveniles triunfantes en los primeros años setenta, es decir, aquellas derivadas de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*⁶, que José M^a. Castellet preparara en 1970, y que se manifestaban como tendencia *culturalista*, sólo representaban a una parte, y no la mayor ni la de mejor calidad, de la poesía joven. Francisco Gálvez lo expondría, en 1983, en su artículo "Joven poesía española" publicado en el último número de *Antorcha de Paja*:

La joven poesía española, "generación del lenguaje"; "del mayo del 68"; "de la marginación"; "novísima-veneciana" o "poética del 70", la determina una recuperación del lenguaje y una ruptura de viejos esquemas de vida y pensamiento, y no sólo es "culturalista" o "veneciana", sobre todo es "culto", que es bien distinto, y basada, como hemos dicho, en formas de vida más libres que van con la época y el mundo que le ha tocado vivir. (...) Por otra parte bajo la denominación de "novísimos-venecianos", por citar el concepto con mayor frecuencia barajado, no todos los poetas clasificados hasta la fecha sean merecedores claros de su ubicación. Y si al tratarse de un concepto literario para definir un tipo de poesía renovadora, está claro que dicha denominación recogería a todos aquellos poetas que su obra cumpliera con dicho requisito, al margen de su orden de aparición, y siendo coetáneos con los primeros, en el sentido de hablar o tratar de generación⁷.

Es decir, por un lado, dentro de lo que se consideraba tendencia "novísimo-veneciana" no tenían cabida todos

aquellos poetas que realizaban una poesía de carácter culturalista; por otro, la tendencia "novísimo-veneciana" no resultaba sino representante de sólo una parte de los poetas y tendencias que habían iniciado una renovación poética a comienzos de los años setenta. En consecuencia, conscientes desde su primera salida de su marginación estética frente a otros grupos juveniles que contaban con el aplauso público, los poetas de *Antorcha de Paja* hicieron de la radicalización de su marginalidad un espacio de enfrentamiento con las tendencias que a lo largo de los años setenta se iban estableciendo en la poesía española. Este progresivo proceso de radicalización podrá observarse en los distintos editoriales y artículos de crítica que aparezcan durante la segunda y tercera etapas de su existencia.

El último número de esta primera etapa, publicado el 7 de diciembre de 1974, concluía con un colofón de largo título: "Bufón, pavo real al uso, entretenía el ocio con juegos de manos y coplillas, intercalaba el acostumbrado guiño, con damas sobre todo". En este texto se reiteraban algunas de las ideas expuestas en el primer editorial, rechazando, en su marginación, toda aquella poesía que se viculara de alguna manera con la poesía oficial, declarándose

antagonistas ante ese magnetismo traidor que arrastran, en sus versos, muchedumbres de poetas impunes a la videncia, poetas que, refugiados bajo un carcomido techo de viejas vigas, rastrean un mundo de huellas anquilosadas, un paraíso aberrante

de tecnicismo, maquinado con júbilo descabellado, donde el lenguaje sirve de apetitoso bocado en un cotidiano festín (nº 6).

En consecuencia, definían la poesía como "la potencia de la belleza, la fuerza desconocida que nos guía, el desvestir de la desnudez, el atributo más alto en rebelión consigo mismo".

La voluntad de huir de toda tendencia poética que dejara entrever un "membrete oficialoide" hizo que los poetas de *Antorcha de Paja* construyeran, en torno a su marginalidad, un espacio para la heterodoxia:

La independencia de una postura crítica y su elección poética durante estos años, en muchas ocasiones heterodoxa, entendiendo este último término como una determinada posición de rechazo hacia las formas imperantes para conseguir determinados fines en la mayoría extraliterarios, ha permitido a esta revista ocupar un espacio propio dentro de una cultura que sigue rigiéndose de forma "centralista", y por tanto, parcialmente, donde los componentes de poder editorial y crítico parcelan torpemente a la cultura y poesía españolas⁸.

Pero la marginación social, la heterodoxia cultural, se identifican pronto con la marginalidad geográfica, con la periferia. Ya Fanny Rubio comentaba, en su artículo conmemorativo del décimo aniversario de la revista, la identificación entre margen cultural y periferia geográfica: "Lugar del privado poético frente a la incidencia del centralismo literario es un ejemplo de orgullosa y periférica existencia"⁹. Y José Infante, en el mismo número de *Antorcha de Paja*, identificaba marginalidad, periferia y heterodoxia con andalucismo:

"Aunque decir heterodoxo referido a los andaluces es casi siempre una redundancia"¹⁰. Así, la heterodoxia cultural, el rechazo del centralismo literario, se transformaba en la defensa de la poesía andaluza, en una confluencia de términos que hallaría su máxima expresión en la antología, que abriría en 1978 la colección de libros de *Antorcha de Paja, Degeneración del 70. (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*.

Ya Vicente Aleixandre, en su texto publicado en el nº 2 de *Antorcha de Paja*, subrayaba el carácter andalucista de la nueva publicación:

Andalucía, por aquí, por allí, nace y renace en sus poetas, no vigía, no faro: voz subterránea que se derrama en lava hasta la misma orilla del mar. (...) A través de los andaluces aquí recogidos los jóvenes cordobeses se afirman y en el orden de sus predilecciones dan, de otra manera, el tornasol de su propia personalidad intransferible (nº 2).

Precisamente, las palabras de Aleixandre cerraban un número de la revista en el que se había recogido una pequeña muestra de la poesía de siete autores andaluces. Pero es que la atención a la poesía andaluza será lo más característico de esta primera etapa y, en general, de toda la publicación. De los cinco números publicados en esta época, el primero y el cuarto están dedicados exclusivamente al grupo editor de la revista, compuesto completamente por poetas cordobeses; la segunda entrega recoge una antología mínima de siete poetas andaluces; en el número tres se publican diversos poemas en prosa del

libro *Código*, de Manuel Alvarez Ortega. De esta manera, sólo la última entrega de esta etapa, con poemas inéditos de Marcos-Ricardo Barnatán, Jaime Siles, José Luis Amaro y Francisco Gálvez, recoge a algunos autores que no son de procedencia andaluza.

Lo cierto es que, pese a los planteamientos rupturistas que exponen los diversos editoriales, la poesía que en esta primera etapa publican los poetas de *Antorcha de Paja* no se distancia tanto como cabría esperar de las tendencias dominantes en los primeros años setenta. José Luis Amaro rendía un especial homenaje al decadentismo veneciano, que había caracterizado la primera poesía del grupo novísimo, en el primer número de *Antorcha de Paja*:

Las góndolas van muriendo amor
por el asfalto cayendo
verticales de vuelo delicados pájaros
caen las hojas muertas
mansas tan en soledad bogan las góndolas
retenedoramente bellas aún las algas (nº 1)

Y en el nº 4, publicado el 26 de junio de 1974, se imprimía un poema en prosa suyo que, con el título de "Manifiesto", señalaba la exclusión del tiempo presente, una aspiración a huir de la realidad circundante, semejante a la que una parte considerable de la poesía joven experimentaba en su huida hacia el mundo del Modernismo, siguiendo a los poetas de aquel momento:

Es la deuda perenne de nacer tarde, a deshora,
en una época para la cual eres un extraño, un

extranjero con un bautismo de soledad que gravita tu carne, y en que las grietas tremendas y desoladas de un desierto espejo te están mostrando la destrucción que habitan tus párpados (nº 4).

Y en el mismo número, Rafael Alvarez Merlo daba expresión poética a esa huida en "Cualquier tiempo pasado e intrascendente":

Los tiempos dorados ah los tiempos dorados
de pomas rosadas
cuando las damas guardaban los poemas del
amante
entre los senos oblongos Cabecitas aquellas
deliciosas bucles empolvados tan ligeros (nº 4)

El tono decadente se manifiesta ya en "Suicidio", el primer poema que Alvarez Merlo publica en la revista:

Ella era tan hermosa porque eran tan
triste
resolvió habitar aguas inmensa en majestad
y calma hilaba su cabello oro
entre eucaliptus
rozaba algo su frente la vieron poe el bosque
(nº 1)

El mismo tono de decadentismo romántico puede percibirse en algunos de los primeros poemas de Pedro Luis Zorrilla o de Rafael Madueño de la Torre.

Por otra parte, no sólo la cosmovisión poética, sino los modos expresivos de los poetas de *Antorcha de Paja* recuerdan muchas veces en esta primera etapa a las corrientes juveniles que desde sus editoriales denostaban. La progresiva fragmentación de la anécdota poética es uno de los primeros rasgos de estilo común que el lector percibe en la preferencia en sus poemas por una

ausencia total de puntuación. La fundamentación del poema en una sucesión de imágenes de carácter fuertemente irracional, que tratan de romper la percepción lógica de la realidad, uniendo términos distantes, es una característica que se va generalizando a medida que avanza esta primera etapa de la publicación. José Luis Amaro, en un lenguaje cada vez más depurado, da muestras en sus poemas de esta evolución y, en el nº 6, publica el siguiente texto:

Almena que te adelgazas en un
temblor de párpados líquidos:
zozobra el cuchillo
en el pan de tu blancura

mendigo cubro tu sueño
con mantel en llamas,
cobijo
tu apremiante umbral (nº 6).

Alvarez Merlo no duda en imitar las formas de la poesía barroca en su soneto "A Tirmenio, que estando yo en calma, me prendió en su fuego y embebeció el sentido", cuyo título muestra claramente las referencias a dicha época:

Dichosa la feliz de amor herida
que saja el corazón y me procura
(artera flecha, empírea dictadura),
este vivir de muerte así transida (nº 2).

Los referentes culturales como correlatos objetivados de los sentimientos son característicos de los poemas "Qué verdad o qué signo nos anuncian" y "Oficio y escultura", que Francisco Gálvez publica en el nº 6 de la revista,

textos en los que, como en el anterior poema comentado de Amaro, se percibe ya una progresiva depuración del lenguaje poético en una poesía que minimiza cada vez más la anécdota poética y se hace casi contemplación abstraída:

Inanimadas pupilas poseídas por un
esculpido sello
Apresan otros sueños en sinfonía hacia las
cimas
Membrana lubricante para arborescentes
entrañas

¡Nada más que piedra, todavía y siempre!
(nº 6)

Quizá este proceso de depuración del lenguaje y minimización de la anécdota poética que se percibe en los poemas que Amaro y Gálvez publican en el último número de esta primera época de *Antorcha de Paja* haya que relacionarlo con la aproximación a una tendencia poética de la joven generación que busca en la depuración de la palabra el origen mítico de la poesía, la palabra originaria, y que en el nº 6 de la revista estaría representada por Jaime Siles y Marcos Ricardo Barnatán. Esta búsqueda de la palabra originaria, búsqueda mística, a través de la depuración progresiva del lenguaje en el texto queda expuesta en "Arte poética", que Barnatán publica en este número de la revista cordobesa:

La letra más que marcar llamea
Desgarra la esteparia faz del papel
Para ser cuerpo en el tiempo
Madura gacela palpitante.

Un silencio transparente hiere
Es el blanco vacío derramado
El rayo que en vano nombra (nº 6).

Una preocupación semejante expone Jaime Siles en su diálogo, heredero en cierto modo de los *Diálogos del conocimiento* de Aleixandre, "Hypnos y Thanatos":

Siento crecer de tí hasta mí las alas
que en movimiento duran
y en el tiempo.
Pero también existe otra presencia,
otro susurro lento y sigiloso.
Si fui de tí y contra mí mellevas,
contra tí y hacia mí, despacio yo
te traigo (nº 6).

Tal vez sea Francisco Gálvez quien más distanciado se encuentre en sus primeros poemas de las tendencias dominantes en la joven generación, aunque, como se ha apuntado, posteriormente inicia un proceso de depuración lingüística semejante a otros poetas de la generación. En los poemas de su libro *Los soldados* que aparecen publicados en el nº 2 de *Antorcha de Paja*, domina una poesía anecdótica, de tipo narrativo, en la que no faltan en algunos casos voluntarios prosaísmos, muy distante de las tendencias novísimas dominantes, aunque puede percibirse una especial atención por un lenguaje construido a partir de imágenes:

De plata los hombres y los fusiles
permanecían impávidos en la noche
Abatidos y escépticos desde las sombras
sin pronunciar palabra descifraban
interminables campos y sembrados
Un corazón aún latía la delicia
de hablar de sus últimos momentos
En medio del vasto campo desnudo

la suerte de los combatientes se exponía
Eran jóvenes muchachos destrozados
y quemados en anteriores batallas (nº 2).

En el mismo número antológico, "Kodak", del poeta granadino Juan de Loxa, director de *Poesía 70*, representaba a la tendencia generacional más influida por los *mass-media*, en un poema construido mediante la fragmentación absoluta de la anécdota poética y la superposición de imágenes:

Vanse por los mares todo el ejército de
imágenes que arrojó
Por encima del hombre que ruge al rojo
torbellino encendido
Del salvavidas que arde tímidamente bajo el
foco y revela
Incandescente el gesto y perdida la aurora
navegable (nº 2)

Manuel María Villar mostraba en "De la enfermedad" la poesía de tendencia culturalista; Manuel Ríos Ruiz, en "A la flor del vino que me canta", creaba un poema de ambiente plenamente andaluz; José Infante, en "Víctor", anuncia el cambio que se ha producido en su poesía, hacia una mayor contención y depuración, tras el momento neosurrealista que había caracterizado su poesía inmediatamente anterior. En fin, el breve número antológico de la poesía andaluza en *Antorcha de Paja* recogía una rica diversidad de tendencias poéticas que, en muchos casos, no eran sino reflejo de los diversos movimientos estéticos de la más joven generación entonces surgente.

Pero, en esta primera etapa de *Antorcha de Paja*, uno de los números más significativos quizá sea el n° 3, publicado en 1974, y dedicado de modo monográfico a Manuel Alvarez Ortega. En dicho número se recogen cuatro poemas en prosa inéditos del libro *Código*, del poeta cordobés. El homenaje que la revista rinde a Alvarez Ortega ha de situarse, pues próxima es su estética, junto a la mención al grupo editor de *Cántico* en el primer editorial. *Antorcha de Paja* trata de establecer un vínculo con la poesía cordobesa próxima a *Cántico*, en cuanto que tal grupo supuso una superación de la tendencia realista dominante desde el segundo lustro de los años cuarenta hasta la primera mitad de la década de los sesenta. En este sentido, las palabras de Marcos Ricardo Barnatán reproducidas en el número de la revista resultan significativas:

La obra completa de un creador que mantuvo su personalidad a todo trance durante las horas del realismo que dominaban la escena literaria con el absolutismo propio de las modas exclusivistas y dogmáticas (n° 3).

La poesía de Alvarez Ortega, paralela en muchos casos a la de los poetas de *Cántico*, se aleja de las tendencias realistas para establecer a través de un gradual enriquecimiento del lenguaje una poesía más imaginativa y personal, que investiga, a través de una imagería oscura, la esencialidad del ser. José Luis Amara

escribirá a este respecto en su breve artículo "Renacer en la esencia":

Manuel Alvarez Ortega, poeta cordobés con el que hoy unimos nuestra mano, nos envuelve con su verso en un eco de certidumbres abiertas al aire, en un discurrir onírico de raíces profundas asentadas sobre el hombre y su enigma, desvaneciendo la palabra y la sombra en deseo, dejando latente la convicción aplastante de su intuición y saber hacer poético (nº 3).

En definitiva, la poesía de Alvarez Ortega suponía para los poetas de *Antorcha de Paja* la superación de una estética y un lenguaje realistas a través de una poesía fundada en la imaginación y en el conocimiento de la esencia del ser más íntimo. Por otra parte, el número dedicado a Manuel Alvarez Ortega adelanta el tono monográfico que cobrará *Antorcha de Paja* en su segunda etapa de publicaciones, frente al carácter misceláneo que mantuvo durante sus primeros números.

Segunda etapa: 1976-1978

El 7 de diciembre de 1974 se interrumpía durante más de un año la publicación de *Antorcha de Paja*, que no se reanudaría hasta la aparición del nº 7 con fecha de abril/mayo de 1976. Esta etapa, habiendo abandonado el consejo editor tanto Pedro Luis Zorrilla como Rafael Madueño, se extendería durante un año, en el que aparecerían seis números bimensuales de la revista, con diseño y confección de Julio Juste, quien cambiará su formato de pliego a un formato de cuadernillo que, no

obstante, mantendrá las mismas dimensiones y modelos de impresión, aunque incrementará sus páginas a doce. Durante esta etapa dos rasgos fundamentales van a caracterizar a *Antorcha de Paja*: por un lado, la pérdida del carácter misceláneo que la revista había tenido durante la primera etapa, por un carácter monográfico, dedicando cada uno de sus números a reproducir una breve sección poética de diversos autores; por otro lado, una profundización y confirmación de los presupuestos teóricos esbozados durante los primeros números. En este sentido, tal como ha apuntado Pedro Roso, *Antorcha de Paja* consolida sus fundamentos teóricos atendiendo en sus editoriales a dos direcciones distintas:

Por un lado, la consolidación de unos principios estéticos desde los cuales definir su propia poética. Por otro, la adopción de una actitud crítica ante la cultura establecida, que les lleva, en primer lugar, a un abierto rechazo del aparato cultural y de las estructuras centralistas; y, como resultado, a la reivindicación y afirmación de Andalucía como foco de una cultura propia¹¹.

Así, teoría y paxis vienen a coincidir en *Antorcha de Paja*, pues si desde sus editoriales se establece, como ya indiqué, un espacio para la heterodoxia que concluye identificando marginalidad cultural con periferia andaluza, desde sus páginas monográficas se muestra la obra de diversos poetas andaluces jóvenes, como explicará el editorial "Andalucía: las largas vacaciones de la ignorancia":

Iniciamos la publicación de autores andaluces actuales, más o menos impublished, para remedio dentro de lo posible, si así hiciera falta creer, del cariz marginado de la región y sus gentes (nº 8).

Las dos líneas de reflexión teórica que lleva a cabo *Antorcha de Paja* confluyen en un rechazo del sistema cultural establecido y en la fundamentación de una alternativa, heterodoxa, periférica y marginal, no sólo poética, sino también cultural, opuesta a la cultura centralista dominante, que hallará su máxima expresión con la publicación en 1978 de *Degeneración del 70*. (*Antología de poetas heterodoxos andaluces*).

El editorial del nº 8 (abril-mayo de 1976), "La olla literaria" planteaba sucintamente estos puntos de reflexión teórica. La "estrechez editorial" y la lucha de las revistas poéticas, como portavoces de la verdadera poesía, por sobrevivir adquirirían tintes dramáticos en Andalucía donde coincidían, por un lado, la falta de empresas editoriales propias y, por otro, la desatención de las editoriales centralistas:

Andalucía se lleva la palma en cuanto a sequía editorial, pues insuficientes son los medios para desarrollar tiradas y empresas que acojan todas sus voces dignas de hacerse oír. Así la difusión es mínima. Como escasa la atención que una centralizada cultura castellana y catalana prestan a la labor andaluza, en otros tiempos su tutora (nº 7).

Tras el citado editorial, José Luis Jover publicaba ocho poemas de su libro inédito *Voilà*, en los que el autor conquense exponía una poesía de depuración del

lenguaje, basada en imágenes irracionales y de carácter hermético, que podría vincularse con las muestras, de Siles, Gálvez, Amaro y Barnatán, que *Antorcha de Paja* había publicado en el número que cerraba su etapa anterior. Poemas como "El cubrefuego" no están lejos de las posiciones estéticas allí expuestas:

Tras la algarabía de la trenza,
fuego fatuo, espejismo, vana purificación,
los cuerpos contra la nieve, saludo fugaz
entre las llamas de los timbales.
Y era esto! (nº 7)

En fin, la poesía de Jover era una muestra de una de esas tendencias revalorizadoras del lenguaje, que en "La olla literaria" se definían en la joven generación:

Todos estos últimos movimientos, abanderados por un cierto esteticismo y rescatando una revalorización del lenguaje, son pantalla actual de una inquietud surgida y como deseo de soltar el lastre de los adolecidos años de poesía social.

Antorcha de Paja se situaba también junto a esos grupos que aspiraban a renovar el lenguaje poético frente a la estética social. José Luis Jover sería el único poeta no andaluz que participaría en esta segunda etapa de la revista.

El editorial del nº 8 (junio-julio de 1976), "Andalucía: las largas vacaciones de la ignorancia", ahondaba en la crítica del abandono y la postración cultural que sufría la región andaluza por parte de las

entidades culturales oficiales, con un marcado carácter centralista:

Cabe señalar el dominio de la cultura, no ya estatal, por una élite de nombre, donde raramente figura por novedad algún autor andaluz de los localizados por estos parajes, todos ellos faltos de un reconocimiento existencial dentro de la nueva generación poética española (nº 8).

Pero, junto a la crítica de la falta de reconocimiento de los autores andaluces en los medios culturales centralistas, es decir, frente a la crítica de desatención de las estructuras centrales a la periferia, aparece en el citado texto una reflexión teórica que se desarrollará en los siguientes editoriales: la creación de una cultura minoritaria y elitista, que se olvida de las masas y oculta a éstas las manifestaciones culturales populares. De esta manera, la marginalidad periférica (geográfica) coincide con una marginación cultural, por la que a un pueblo se le priva de su cultura más próxima; así parecen apuntarlo las palabras iniciales del editorial del nº 8: "La participación de Andalucía en una cultura propia y difundida desde y para un nivel popular, es notoriamente escasa".

Sobre este punto insistiría el editorial del nº 9 (agosto-septiembre de 1976), titulado "Cultura y mayoría", donde *Antorcha de Paja*, a partir de la reflexión sobre los homenajes a García Lorca y a Miguel Hernández acaecidos en 1976, señalaba su aspiración a

rescatar una cultura popular mayoritaria que las élites culturales dominantes habían usurpado al pueblo:

Amplios sectores populares manifestaban sus deseos de recuperar la cultura secuestrada durante muchos años (...), y, sobre todo, dejaban definitivamente claro que una cultura mayoritaria no se impone desde arriba, sino que se hace desde abajo, es decir: de acuerdo con las preocupaciones cotidianas (nº 9).

De nuevo en "Barrer distancias", editorial situado al frente del nº 10 (octubre-noviembre de 1976), tras la crítica a los escritores de oficio, aparecía la acusación de elitismo y despreocupación por la mayoría en la cultura oficial. El divorcio entre cultura y cultura mayoritaria estaba impuesto exclusivamente por las élites de la cultura oficial:

Algunos escritores de oficio que han florecido gracias a una situación gris y de "best-sellers", escritores de natillas, han ignorado en su labor unos significados renovadores, unos valores éticos, como si fueran patrimonio de muertos, y sumidos en la mediocridad, colaboran a aislar al pueblo de una serie de autores tachados como "élite" y como "vanguardias", desconociendo críticamente su verdadera aportación y lugar en una cultura que se hace necesaria (nº 10).

Y continuaban, líneas más adelante, en su labor desenmascaradora del elitismo cultural:

El dicho de "no es popular", abre brechas falsas, puede tambalear una cultura, hace volver las espaldas hacia elaboraciones de los favorecidos, de los amigos de la superchería, de los natos represores (nº 10).

En suma, el elitismo cultural no hace sino sostener las estructuras del poder cultural centralista y marginador de las manifestaciones periféricas, y sustenta el divorcio entre creación cultural y pueblo, entre cultura y sociedad, haciendo que la literatura y la cultura pierdan su verdadero carácter revolucionario:

Desde una postura condicionante y de integración en el aparato cultural, la literatura ha perdido parte de su efectividad en cuanto a denuncia y superación, recreación en suma, de las sórdidas "virtudes" y actividades que alimentan la actual sociedad. Ha perdido su magma revolucionario (nº 10).

En consecuencia, coincidiendo con las primeras elecciones democráticas, *Antorcha de Paja* señalará, en "Revolución cultural", editorial del nº 12 (marzo-abril de 1977), que no es posible de ninguna manera promover un verdadero cambio social si antes no se propicia un cambio cultural radical, si la cultura no recobra su verdadero papel revolucionario: "No habrá sociedad futura, fuerte y democrática, si no se ponen en marcha planes pedagógicos nuevos y en acorde con el cambio político" (nº 12). Si, durante los años del franquismo, "la cultura ha sido secuestrada" por una élite que ha alejado al intelectual del pueblo, la nueva cultura, de acuerdo con el cambio político, habrá de romper el divorcio entre cultura y pueblo, haciendo que el intelectual se integre en la mayoría:

Los intelectuales y los artistas no deben formar una isla ni una minoría propiciatoria del salto adelante, aunque su papel moral sea decisivo. En su integración plena con el pueblo, en la respuesta que el hombre se plantea de su papel a jugar y de su esencia, es donde deben ser tronco común con la clase explotada (nº 12).

En definitiva, *Antorcha de Paja* estaba pidiendo una unión del intelectual y el pueblo, un replanteamiento, desde parámetros distintos de los que habían guiado a la poesía social, del compromiso entre el intelectual y la mayoría social, una adecuación de una cultura revolucionaria para una sociedad nueva que había nacido del ambiente revolucionario de mayo del 68, que había definido el signo de la generación más joven:

Para nosotros hubo algo que cambió radicalmente. La juventud malcriada sabe una cosa a ciencia cierta: *no basta con soñar*. La poesía debe recuperar su origen: acción es la poesía. Convirtamos el sueño en realidad por medio de nuestra acción constante. (...)

Despertamos del sueño frustrados, desorientados, indecisos, pero no vencidos. Teníamos nuestra propia conquista irreversible: LA REBELDIA. El producto de nuestra historia. Una historia que quiso malcriarnos desde la autocracia y en realidad nos convirtió en sus descarriados cuervos, en su mala conciencia (nº 11).

La poesía ha de ser, por lo tanto, acción y rebeldía. Su campo de actuación será la sociedad, el hombre, la vida, y su rebeldía habrá de manifestarse en una posición crítica frente a las estructuras de poder establecidas, comportando, en consecuencia una posición moral radical que se caracterizará por la *heterodoxia*, tal como los poetas de *Antorcha de Paja* la definirán al

presentar el 15 de marzo de 1979 su antología
Degeneración del 70 en la Universidad de Córdoba:

La heterodoxia es una propuesta ética firme frente a un orden que se instituye repleto de valores formales, anquilosados, vacíos de contenido real; las reflexiones, los planteamientos o conclusiones del heterodoxo se tornan radicales, manifestándose una conciencia alienada y alienante, al proponer con su conducta un modelo de ruptura con la corriente eclecticista de la sociedad de su tiempo¹².

La heterodoxia no sólo se manifestará en el campo estético frente a la "homogeneidad insulsa", rechazando aquellos "valores formales, anquilosados, vacíos de contenido real", sino que, desde el campo estético, trascenderá a la sociedad, estableciéndose como un "modelo de ruptura", como una conciencia revolucionaria frente a las estructuras de poder. En consecuencia, *Antorcha de Paja* considerará el arte como un instrumento válido de transformación social y, en cuanto que esta concepción refleja una propuesta ética concreta, el arte se aproximará a la realidad y la poesía a la vida, como expresión de la radicalidad ética:

Como dice Vicente Aleixandre, lo radical, lo que atañe a la razón, es una propuesta vital del individuo, supone un proyecto vital enteramente nuevo. Y es el punto donde confluyen la radicalidad vital y la radicalidad estética, entre revolución y creación.

Este sentimiento corresponde a los poetas de *Antorcha de Paja*, pues entendemos la vida -hecho radical- como objeto de la Poesía¹³.

Vida y Poesía aparecen así unidas como hechos radicales de la existencia que exigen, a su vez, una posición ética radical, manifiesta en la heterodoxia. La estética de *Antorcha de Paja* se convertirá en una estética humanista, que fija al hombre, como individualidad, y a la vida como sus objetos, de la que, en consecuencia, se derivará una actitud moral frente a la sociedad. Esta aproximación de Poesía y Vida, de estética e ideología, de arte y actitud moral, tendrá como consecuencia una serie de características poéticas que hallarán su materialización en los poemas que los autores de *Antorcha de Paja* publican en este período.

Rafael Alvarez Merlo será el primero del grupo editor en publicar una serie de poemas inéditos en el n° 8 (junio-julio 1976) de *Antorcha de Paja*. Un cierto tono narrativo caracteriza sus poemas, como los de sus compañeros en esta etapa, frente a la fragmentación de la anécdota poética que había definido su estética anterior. La ironía aparece como el rasgo más destacado, sobre todo en los sonetos que publica, ironía que supone un distanciamiento crítico frente a la realidad, al mismo tiempo que una profunda crítica social, en una estética que, como expresan los versos siguientes, replantea el compromiso poético del artista con la sociedad:

Empecinado en este afán diario
se apunta, Carlos, firme ya en la lista,
pues damos por sabido que el artista
debe ser justo y fiel al calendario (n° 8).

Una poesía comprometida con su tiempo histórico que fija su mirada en el futuro, y, en un profundo humanismo, espera la liberación del hombre: "Y cuando el hombre sea un ser humano, / vivamos juntos patria verdadera".

En los poemas que José Luis Amaro publica en el n° 10 (octubre-noviembre 1976) también se percibe un cierto tono narrativo en una voluntad de hacer patente en el poema la aproximación entre poesía y vida, entre estética e ideología. Esta aproximación entre poesía y vida propicia un estilo depurado, aparentemente plano, sin relevancia, que trata de reproducir la lengua coloquial a través, por ejemplo, del empleo reiterado del vocativo, de la inserción de diversas locuciones referenciales o deícticas, de la referencia a un interlocutor poético, del empleo del sujeto en plural, etc. La eliminación de cualquier ampulosidad retórica, de cualquier elemento lingüístico considerado superfluo coinciden en la creación de este estilo que trata de reflejar la unión entre vida y poesía.

El tono irónico que caracterizaba muchas de las composiciones de Alvarez Merlo se manifiesta en los poemas de Amaro de un modo distinto. No se trata ya de crear un sarcasmo que ponga en duda los resortes de la sociedad, sino que la ironía en los poemas de Amaro se proyecta sobre el propio yo, que se desdobra desde el primer poema en un personaje poético, como indican los siguientes versos:

Darse contra la pared vacía
y repetir esta sombra
hecha pedazos me pertenece
es de una dulce locura (nº 10)

El desdoblamiento en un personaje poético que se convierte en protagonista de los poemas permite la proyección sobre él de una serie de actitudes morales que reflejarán una postura ética radical, como expondrían los poetas de *Antorcha de Paja* en su manifiesto de 1979. Pero el distanciamiento irónico en los poemas de Amaro se proyecta incluso sobre el propio poema, que se establece, en una formulación metapoética¹⁴, como objeto mismo de la creación textual. El propio poema se convierte en objeto de sí mismo y relativiza la formulación de su propia estructura, como en "El poeta toca líricas campanas":

A su cita acudió tu pluma y bate
la flor natural con sermón grave;
escalofrió del arte que versa
que cuestión cara es abrir
brecha con la palabra justa,
no adornada en el jarrón del verso
para ramillete de aplausos
llevarse a la boca,
junto a una pasión falsa
por las sombras que te apagan (nº 10).

Tras esa reflexión irónica sobre el propio ser del poema, formulada de modo más radical aún en "Anotación al margen", puede percibirse uno de los rasgos característicos de los poetas de *Antorcha de Paja* en este período: la búsqueda de "la palabra justa", desnuda totalmente de retórica, "no adornada en el jarrón del

verso". En otros casos, como en "Poema de amor", la ironía se manifiesta en una aspiración a ocultar la pulsión intimista de la que surge el poema, haciendo evidente la distancia entre la vivencia real y su expresión poética:

Déjame antes de marcharte tu escritura
extraña al pie de la cama,
la métrica de tu amor
como un cerco de calentura.

Amor en la frondosidad,
dame tu tregua de palabras,
tu descaro como una bofetada.

Una selección de poemas inéditos de Francisco Gálvez cerraba, en el nº 12 (marzo-abril de 1977), la segunda etapa de *Antorcha de Paja*. Es en los poemas de Gálvez donde se percibe de un modo más radical la voluntad de depuración del lenguaje poético eliminando todo elemento considerado superfluo. Sus poemas, así, se condensan a través de un lenguaje cargado de significación en unos pocos versos, que adquieren en muchos casos una formulación lógica retorcida en un tono conceptista, no desprovista en algún momento de un carácter hermético. Como en el caso de los poemas de Amaro, Gálvez crea a través de sus textos un personaje poético, mediante un desdoblamiento, que trata de exponer un cierto pudor ante la expresión íntima; en este caso, la máscara tras la que se oculta el yo poético es el ingenio, la creación de un poema en el que la lógica expresada de modo próximo al hermetismo impida la transparencia del sentimiento:

Toda máscara procede del ingenio
tras el gesto monótono e inútil;
así su arquitectura viene a ser
habituarse un caos al emblema que la cobija,
y contemplar envanecido el brillo (nº 12).

Una aparente frialdad, un voluntario distanciamiento a través de un lenguaje aparentemente neutro, en un intento de ocultar cualquier manifestación intimista, caracteriza estos poemas de Gálvez que, no obstante, surgen de la aproximación entre poesía y vida que propugna *Antorcha de Paja*, nacen del amor como sustancia primera del ejercicio poético: "es el amor la sustancia primera / y universal e implacable su destino".

A través de la bisemia que cobran los referentes simbólicos arquitectónicos, muchos de los poemas de Gálvez logran expresar tanto una reflexión sobre la misma construcción del texto, como una radical crítica contra el sistema social establecido:

Un dios como puñado de lodo,
un grito del fénix ahogado
en su fantasía: un golpe
y caerán los arcos triunfales y el palacio.
(Ah, el palacio nunca fuerte
o tembloroso romperá su alta fidelidad,
y a los muros un ceremonial de mariposas
inicia la hazaña de posarse
sobre el trono) (nº 12).

En definitiva, la poesía que los editores de *Antorcha de Paja* publican en esta segunda etapa de la revista manifiesta la aproximación entre estética y vida que habían expuesto a lo largo de sus editoriales y en su

manifiesto de 1979, aproximación que se expresa en una serie de rasgos comunes: cierto tono narrativo; utilización de la lengua coloquial; depuración del lenguaje de todo elemento superfluo; rechazo de la expresión fragmentaria e irracional, prefiriendo una formulación lógica; distanciamiento crítico frente a la realidad; ocultación de toda pulsión intimista; cierto tono de crítica social; desdoblamiento en un personaje poético; distanciamiento irónico; etc. Si algo puede objetarse a las creaciones de *Antorcha de Paja* publicadas en este período, es un leve desajuste entre la radicalidad de sus planteamientos teóricos y sus efectivos resultados poéticos, que sólo en los últimos años de la revista conseguirían una verdadera correspondencia entre poesía y vida en los textos.

La poesía de José Luis Jover, representada en el n° 7, con su estética de depuración del lenguaje y su carácter hermético, había encontrado un cierto eco en los poemas de Francisco Gálvez y, en general, en una parte importante de los planteamientos poéticos sobre los que se fundamentaba la creación de los editores de *Antorcha de Paja* en esta segunda etapa.

Justo Navarro publicará en el n° 9 (agosto-septiembre de 1976) una selección de poemas de *Serie negra*. En ellos, un conjunto de narraciones poéticas se reproducen de modo fragmentario a través de imágenes que se superponen en la mente del lector, formando una

compleja historia con referentes culturales en el cine y la novela de "serie negra", lo que permite al poeta una economía máxima en los elementos utilizados en la construcción del texto. Es quizá en "Usted también" o en "Parque mediterráneo" donde esta economía de elementos, que se refleja en una depuración del lenguaje, halla su mejor expresión, en una exposición paralela del plano de realización poética y del plano de referencia real:

Como la paz de una piscina
Desierta
La sensación de irrealidad
Una plumilla araña rasga el papel y cruje
El silencio de los barrios oscuros la lista
negra los guerreros acordonan la calle
Aguilas imperiales descuartizan un nido de
marxismo-leninismo (nº 9)

Granadino también, como Justo Navarro, Alvaro Salvador publica en el nº 11 (enero-febrero de 1977) *La pulpa y la semilla*, serie perteneciente al libro *Las cortezas del fruto*, que sería publicado en 1980. Salvador define la poesía, en "La práctica poética teórica", como un "instrumento consciente de acción para la historia"; es decir, para él, como para los poetas de *Antorcha de Paja*, el campo de acción de la poesía no es sólo el campo estético, sino también la sociedad, la vida, y, por lo tanto, la poesía se convierte en un instrumento para propiciar el cambio de la sociedad. En "Poema rojo. (Introducción a la "poecracia")", expone esta poética que propugna un nuevo compromiso entre poeta y sociedad, una identificación entre el intelectual y el pueblo:

De vuestro puño alzado, sí,
que no es mi puño
alzado
del albañil alzado en primavera
el marinero en el verano alzado
el puño del minero en el otoño
alzado el campesino en el invierno
alzado
no es mi puño vuestro puño azul alzado
pues los sabios son ellos
ni nosotros ni yo, ni tú, ni él
somos los sabios (nº 11).

En abril de 1977, dejaba de nuevo de publicarse *Antorcha de Paja* como revista, interrumpiendo todo un año de apariciones regulares, para preparar un proyecto poético más ambicioso. El carácter monográfico que habían tenido los seis números publicados entre 1976 y 1977 adelantaba, en cierto modo, la transformación de la revista en editorial poética. A partir de abril de 1977, *Antorcha de Paja* comenzaría los preparativos de su proyecto editorial, cuyo primer resultado sería, en 1978, *Degeneración del 70. (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*, en la que se recogía obra de doce poetas: Fernando Merlo, María Luz Escuin, Justo Navarro, Juan de Loxa, Rafael Alvarez Merlo, Alvaro Salvador, Francisco Gálvez, José Luis Amaro, Manuel Lombardo, José Infante, Antonio Jiménez Millán y Joaquín Lobato. La antología recogía, así, a la mayor parte de los jóvenes autores andaluces que habían publicado en las páginas de la revista, estableciéndose como resumen y conclusión de sus etapas precedentes. Por otro lado, es evidente el predominio claro de poetas cordobeses, granadinos y

malagueños sobre los de otras provincias. Ya los poetas de *Antorcha de Paja* habían establecido una importante vinculación con los escritores y artistas de Granada desde los primeros tiempos de la revista, tal como señalaría unos años más tarde Alvaro Salvador:

Los poetas de *Antorcha de Paja* han mantenido una relación estrecha con escritores y artistas granadinos de estos años y en muchos casos han contribuido a su difusión y a su período de formación¹⁵.

Así, la renovación estética de tono vitalista que *Degeneración del 70* lanzaba se apoyaba principalmente en tres pilares andaluces: Córdoba, Málaga y Granada. La nueva estética se establecía como consecuencia de la revolución de *Mayo del 68*, tal como apuntaban Manuel Abad y Juan Bernier en una entrevista con motivo de la presentación de la antología:

Manuel Abad: (...) Como ha dicho muy bien Juan Bernier es una antología que tiene presente la revolución del 68. (...)

Juan Bernier: En la poesía cordobesa no se ha notado este impacto del mundo moderno producido sobre todo a partir del 68 francés. Sin embargo en *Antorcha de Paja* sí se ha producido esta adecuación¹⁶.

Esta estética nueva se caracterizaba por la aproximación entre vida y poesía, que *Antorcha de Paja* había venido definiendo, y que Manuel Abad expondría en las palabras introductorias a la antología: "Estos poetas han hecho de la poesía un acto de existencia, de ahí que sus poemas

estén creados a partir de situaciones vitales concretas"¹⁷.

El proyecto editorial de *Antorcha de Paja* se desarrolló en sus primeros momentos con la misma irregularidad que había definido a la revista y, así, si el primer volumen de la colección apareció en 1978, habrían de pasar tres años hasta que otros dos nuevos libros fueran publicados con el sello de la nueva editorial. En 1981, se publicaban *Erosión de los espejos*, de José Luis Amaro, y *Un hermoso invierno*, de Francisco Gálvez. Estas publicaciones abrirían un nuevo silencio en la labor editorial de *Antorcha de Paja* hasta 1984.

Tercera etapa: 1980-1983

Una nueva etapa de *Antorcha de Paja*, como revista, se iniciaba en marzo de 1980 con la publicación de un número doble, nº 13-14, de treintaidós páginas. En él, las páginas dedicadas a distintos aspectos de reflexión y crítica ocupan la mayor parte del espacio, desplazando a la poesía a un lugar secundario. La reflexión crítica se establece como continuación de los aspectos, crítico y expositivo, tratados en la etapa anterior aunque las posiciones se muestran ahora con mayor radicalidad. El editorial, escrito con motivo de la aparición de la antología *Joven poesía española*¹⁸ y conmemorando el décimo aniversario de la publicación de *Nueve novísimos*, criticaba la marginación a que habían llevado las

diversas antologías de poesía joven, editadas con un carácter centralista, a los creadores andaluces: "Todas, sin excepción, tienen la característica común de una muy clara inclinación hacia las áreas valenciana-catalana-madrileña" (pág. 3). Como consecuencia de su centralismo, el panorama poético que estas antologías exponen es parcial e incompleto:

Aunque la inclusión u omisión de unos mismos nombres en unas u otras antologías confirma lo anteriormente expuesto, haciéndose evidente la necesidad de la unificación y amplitud para un más completo panorama de la joven poesía española (pág. 3).

En el mismo sentido crítico incide José Antonio Fortes en su artículo "La joven novelística del traduccionismo. Bases teóricas", al negar un verdadero carácter rupturista a las nuevas tendencias estéticas que, tanto en poesía como en narrativa, se derivaron de las propuestas que José M^a. Castellet expondría en su antología *Nueve novísimos*; las tendencias estéticas derivadas de aquellos presupuestos sólo tuvieron un carácter aparentemente vanguardista y, en su apariencia, ocultaron a aquellos autores que planteaban una verdadera ruptura:

Pues se autoconstituyeron en la única vía intelectual de renovación y rejuvenecimiento cuando de lo que se trataba no era de Renovar y/o Rejuvenecer, sino de Destruir, de Destrucción. Destrucción que por ninguna parte se halla, sino su sombra, su vacío, su ausencia. Porque este es el gran drama (melodrama) de todos nuestros intelectuales de postguerra, incluidos éstos sus

epígonos, a saber, la imposibilidad material de formación de una Vanguardia (pág. 25).

Fortes desarrollaba en su artículo los fundamentos básicos del manifiesto artístico de vanguardia, que podían traslucirse a lo largo de los textos teóricos de *Antorcha de Paja*: 1º) predominio de un movimiento falsamente vanguardista, enfrentado a una minoría; 2º) esclerotización de la falsa vanguardia y marginación de la minoría verdaderamente vanguardista; 3º) apoyo y lanzamiento de dicha minoría marginada como la única capaz de promover una verdadera y auténtica renovación ("destrucción"). Las claves que cumplimentaban este esquema se podían hallar tanto en el editorial que encabezaba este número, como en el artículo comentado. El grupo falsamente vanguardista era, para *Antorcha de Paja*, aquel formado por las tendencias poéticas derivadas de las propuestas de Castellet en *Nueve novísimos*; llegado 1980, estas propuestas, que habían dominado la década anterior, se encuentran en franca decadencia frente a aquellas, representadas por los poetas andaluces, que habían quedado claramente marginadas por el centralismo editorial; esta minoría marginada constituida por los jóvenes poetas andaluces era la que había sido impulsada desde las páginas de la revista y desde *Degeneración del 70*.

El mismo sentido de crítica contra el centralismo editorial y sus imposiciones estéticas tenía el editorial del nº 15-16, aparecido dos años más tarde, en marzo de

1982, con el título de "Poder editorial y revistas poéticas". Ahora el discurso del manifiesto vanguardista, el discurso de la marginalidad, identifica al poder editorial como el aspecto negativo, como núcleo de expresión de una falsa vanguardia, y a las revistas poéticas, aunadas de un modo abstracto en *Antorcha de Paja*, como aglutinantes de una serie de voces que promulgan una verdadera renovación poética:

Pero es resaltable, sobre todo en revistas periféricas de poesía, sin potentes medios de comercialización, y por lo tanto de nula rentabilidad económica, el aislamiento en que se mueven dentro del aparato cultural. Aislamiento que nada tiene que ver con el hecho propiamente cultural, sino que a la falta de apoyos económicos por parte de entidades públicas, nacionales y provinciales, sin tutelas o menoscabo de su independencia, sucede también el reducido espacio o la ignorancia que, cierta prensa diaria, dedica en sus páginas a noticias culturales propias y de interés (nº 15-16, pág. 1-2).

Pero el panorama poético y cultural español había cambiado y, cuando aparece este número de *Antorcha de Paja*, nuevas corrientes poéticas hacen su entrada en la cultura nacional. La revista, que en este número publica por vez primera una serie de críticas de novedades poéticas, se hace eco de este cambio y Francisco Gálvez, comentando *Los devaneos de Erato*, de Ana Rossetti, escribe:

Están surgiendo voces auténticas que irán desplazando paulatinamente a otras en aparente acierto, voces que no necesitarán de la fuerza de ningún grupo generacional (nº 15-16, pág. 18).

El mismo Gálvez insistiría en el número siguiente, y último, de la revista, nº 17-18-19, publicado en abril de 1983, en este cambio de signo que la poesía de los años ochenta había realizado frente a la producida en la década anterior:

Si los años setenta han supuesto la aparición de una nueva generación, parcialmente acogida, los ochenta no sólo serán de un cambio fundamental en nuestra apreciación valorativa y poética, también de confirmación de aquellos otros que ya tuvieron su atención preferente (nº 17-18-19).

En definitiva, el cambio de estética que *Antorcha de Paja* había venido proponiendo desde sus inicios y, de modo más constante, desde su segunda etapa iniciada en 1976, se llevaba a cabo en los primeros años ochenta, con una renovada atención de la poesía española a los creadores andaluces.

Pero, junto a su actividad crítica y discernidora ante el panorama poético y cultural del momento, *Antorcha de Paja* desarrolla también, en esta tercera etapa de su existencia que se inicia en el nº 13-14, una exposición de sus presupuestos teórico-poéticos. La unión entre vida y poesía había sido su propuesta estética desde 1976, largamente expuesta en el manifiesto de presentación de *Degeneración del 70*. Pero, bajo la aspiración a unir vida y poesía en la creación estética, subyacía en los poetas de *Antorcha de Paja* una aspiración más radical y profunda: eliminar las barreras que separaban la poesía, como expresión lingüística, de la existencia, como

expresión vital; es decir, eliminar las barreras que se alzaban entre el lenguaje y la vida. Precisamente una parte importante de la joven poesía de los años setenta se había creado partiendo y haciendo evidente esta distancia entre el lenguaje y la vida, fundamentando la creación poética en la radical autonomía del lenguaje frente a la realidad. El lenguaje, en su calidad autónoma, podía construir en el poema una realidad completamente independiente de la realidad circundante¹⁹. Ya *Antorcha de Paja* había llamado la atención sobre esta actitud en el editorial del n° 7, publicado con fecha de abril-mayo de 1976. Ahora su enfrentamiento a esa postura, aun concediendo la importante renovación lingüística que había traído consigo, es radical. Y la aproximación entre lenguaje y vida halla en el "El passotismo", al que se le dedican dos artículos, de Feliciano Delgado y Antonio Castro Caro, en el n° 13-14, un modo de expresión acorde con la realidad. El habla de los *pasotas* se convierte en modelo de aproximación del lenguaje a la realidad vital y es, al mismo tiempo, la expresión de una minoría marginada frente al poder cultural centralista; así lo expone, como conclusión, Antonio Castro Caro:

Nuestro trabajo ha tomado como Objeto el habla de los *pasotas*, porque creemos que es el grupo social-marginado más importante dada su incidencia directa en la cultura "oficial", con su alternativa contracultural y sus planteamientos sobre la vida cotidiana, que oponen vivencias comunicativas a

formalismos pretendidamente funcionales, el gesto espontáneo a la mueca teatral (nº 13-14, pág. 9).

En el nº 13-14 se iniciaba una nueva sección en *Antorcha de Paja* dedicada a publicar a poetas andaluces. El poeta granadino Carmelo Sánchez Muros era el encargado de inaugurar la sección con una serie de ocho poemas, en los que el tono meditativo y narrativo se impone de modo absoluto a través de la utilización en los poemas de la segunda persona del singular, al modo que lo había hecho Luis Cernuda, creando un doble poético que sirve como correlato confesional:

Pues habrás de ordenarte creer en lo
imposible.
Nada escape de ti.
Tú eres el que huye de la mano
o gritar cuando el labio violeta del crepúsculo
pasa rozando tu hora solitaria (pág. 11).

En otros poemas, el tú confesional se identifica con un personaje histórico a través del cual se enmascaran los propios sentimientos:

Rasga tu capa, Ahmed,
que no habrá de volver el paraíso.
Es ahora que escribes la gacela postrera;
la única en que nombras a tu ciudad:
Granada.
No ha de volver el perdido paraíso:
el corazón esta capitulado.
Has aceptado el hierro y la mazmorra.
El amor huye por los barrancos
y tú sigues gimiendo
en este patio, descomunal, de mármol (pág. 15).

La identificación con personajes y situaciones históricas para expresar, a través de un correlato

estos fragmentos suponía un punto más en el homenaje que *Antorcha de Paja* había rendido desde su primer número a la revista *Cántico*. Bernier ya había colaborado con *Antorcha de Paja* en la presentación de la antología *Degeneración del 70* y de él se publicaría un poema inédito en el último número de la revista.

Habrían de pasar dos años hasta que, en marzo de 1982, se publicara un nuevo número doble de *Antorcha de Paja*, nº 15-16, con una extensión de veintidós páginas, dedicadas, en contraste con el anteriormente publicado, de modo casi exclusivo a la reproducción de poemas inéditos. El número, que se iniciaba con el texto "Poder editorial y revistas poéticas", abría sus colaboraciones poéticas dedicando una especial atención a los poetas próximos al grupo de *Cántico*. Manuel Álvarez Ortega, que aunque no había pertenecido al grupo editor de *Cántico* había desarrollado una poesía próxima a su estética, publicaba en el nº 15-16 de *Antorcha de Paja*, su poema "Dóciles a la noche, como dos sombras", en el que desarrollaba un tono meditativo y elegíaco, desprovisto de las complejidades imaginativas que habían caracterizado gran parte de su obra anterior:

Inútil es aspirar a lo eterno,
somos nómadas criaturas
por un valle de infieles
pasiones, aventureros de otras tentaciones
en un claustro en ruinas.

Dejemos a los años
sus malgastados consejos, hagamos
de nuestro viaje una visitación interior,

objetivo, los propios sentimientos, era una técnica que habían utilizado abundantemente los poetas jóvenes a comienzos de los años setenta; ahora, la técnica de interposición de un personaje en una situación histórica, la creación de un correlato objetivo en un tiempo pasado, sirve para recrear, a modo de crónica, un poema de tono narrativo. Así, por ejemplo, en el nº 13-14, Rafael Alvarez Merlo publica su poema "Habida la batalla, Epistenes ofrece su vida a Seutes a cambio de la de un joven soldado bárbaro, de que se ha prendado de su belleza", donde el título expone un marco referencial que sitúa la acción narrada en el texto poético. Del mismo modo, "Para los dioses turcos", de Luis Antonio de Villena, busca como correlato referencial el mundo mítico del imperio otomano:

Penden los alfanjes de doradas cinturas
y la guerra es el ron que humedece sus
labios...
(Si la sed de tus manos busca el cabello rubio
y la ardida inocencia de bélicos sartorios...
Piensa clamor suave de júbilo y saqueo
en mil mediterráneos que derrotan desnudos)
(pág. 27).

Un poema experimental, "Prosa para ser de nuevo escrita", de Rafael de Cózar, co-editor en los primeros años setenta de la revista gaditana *Marejada*, cerraba las colaboraciones poéticas de este número. A ellas habría que unir la publicación de una serie de fragmentos del "Diario inédito" de Juan Bernier, que abarcaban del 24 de julio de 1938 al 10 de febrero de 1947. La publicación de

un intercambio de olvido
que nos haga invulnerables a la muerte
y su obscenidad (pág. 4).

Perteneciente al grupo fundador de la revista *Cántico*, de Ricardo Molina, fallecido en 1968, se publican dos poemas, "Ecos" e "Invitación", cedidos por Pablo García Baena. En "Eco", Molina desarrollaba los fundamentos de una estética heredera del Simbolismo:

Eco es la verdad de cuanto existe.
¡Qué astral hoguera en instantáneo amor!
¡Qué verde sombra en la canción o el beso!

El cielo azul ¿de qué otro más inmenso
anterior es reflejo?

Y yo, desvanecido
en esta misteriosa melodía
del ser y el suceder, ¿no seré acaso
eco del que otro tiempo, aquí, callado,
soñó lo que ahora yo sueño y se sentía
de otro anterior repetición amarga? (pág. 6)

"Invitación" es un homenaje a Lorenzo de Médicis escrito en un tono juanramoniano.

La sección "Poetas andaluces" estaba dedicada al malagueño Fernando Merlo, que, incluido en *Degeneración del 70*, había fallecido en 1981. "Oasis" y "A sus venas" son dos sonetos escritos en septiembre de 1981; en el primero de ellos, Merlo expresa su voz más irónica:

He calculado hacerme pelo a pelo
porque así no me gusto: carne presa
de las rutinas y del opio, y pesa
para un oscuro y deslumbrante cielo (pág. 9).

"A mis venas" refleja un tono más dramático.

Una sección de poemas inéditos cerraba las colaboraciones poéticas en este número de *Antorcha de Paja*. El grupo editor de la revista planteaba en sus poemas la distancia entre la experiencia vital y su expresión en el texto; la aspiración a unir vida y poesía en la experiencia estética produce una tensión en el poema, una lucha por conquistar el instante fugaz, que al incorporarse al poema ya ha muerto. De esta manera, Francisco Gálvez puede escribir en "Planisferio", en una referencia metapoética, haciendo visible la distancia entre la realidad y su representación: "Vivir ofrece tanto, / que asombra la planicie de tu cuerpo" (pág. 13). Para José Luis Amaro, en "Huellas en el cristal", la experiencia amorosa, como superior experiencia vital, se desvanece al incorporarse al poema, dejando tan sólo "amanecidas huellas en un impune cristal" (pág. 14). Para Rafael Alvarez Merlo, toda experiencia amorosa y vital se transforma al incorporarse al poema en "Memento" (pág. 16), en canto funeral por una realidad ya muerta. Es decir, tanto Gálvez, como Amaro y Alvarez Merlo empezaban a cuestionar, en cierto modo, su propia teoría estética; vida y poesía sólo podían discurrir unidas en la creación poética si la primera era extraída de su fluir temporal, de su fugacidad. En consecuencia, el poema resultaba un instrumento incapaz para captar la experiencia vital en su propia fugacidad y se alzaba sobre la recreación de dicha experiencia a través de la memoria. La poesía de

los autores de *Antorcha de Paja* comenzaba así a adquirir un cierto tono elegíaco.

Una estética vitalista y corporal, semejante a la que desarrollan los poetas de *Antorcha de Paja*, es la que subyace en "Un joven de mirada triste me pide unos versos", de Francisco Bejarano:

Si supieras, tan joven, el poder que te
asiste,
maldad fuera la triste belleza de tus ojos,
la pesadumbre, humo; el amor intangible
temblor vivo en tus ojos (pág. 17).

De tono muy distinto, Jaime Siles, en "Cristal", avanzaba en una poética de progresiva depuración lingüística y minimización de la anécdota y de la expresión poética:

Cruza la luz tus párpados
y en ellos
como una sola voz
te reconoces.

Repetida pupila que se abre
desde una gota azul
a su interior.

Debajo del cristal
la luz
es sólo un punto
(pág. 15).

Como Siles, también Marcos Ricardo Barnatán había colaborado en el n° 6 de *Antorcha de Paja*. Ahora, publica el canto cuarto de "El oráculo invocado", un poema en el que a través de una compleja imaginería, de carácter hermético muchas veces, el poeta intenta recuperar el

origen mítico de la palabra. Lo cierto es que, dado el tono poético de las colaboraciones que se incluyen en el nº 15-16 de la revista, puede percibirse un ligero desajuste entre éstas y los poemas de Siles y Barnatán, en los que, frente a la búsqueda de una poética vitalista, predomina una voluntad de experimentación con el lenguaje.

Por último, una nueva sección, dedicada a la crítica de novedades poéticas, comenzaba en este número. Francisco Gálvez anunciaba el cambio poético que se estaba produciendo en el panorama español de los primeros años ochenta, desde distintas coordenadas, en sus comentarios de *Los devaneos de Erato*, de Ana Rossetti, y de *Paisaje*, de José Luis Jover. José Luis Amaro atendía a la última producción de dos poetas de generaciones anteriores: *Escrito en el sur*, de Manuel Álvarez Ortega, y *Noventa y nueve poemas*, de José Ángel Valente.

Un año de silencio se abriría hasta la aparición del último número de *Antorcha de Paja*, nº 17-18-19, publicado en abril de 1983, coincidiendo con el II Encuentro de Poetas Andaluces, celebrado en Granada, y con el décimo aniversario del primer número de la revista. Precisamente, una parte considerable de este último número estaba dedicado a conmemorar el décimo aniversario de la publicación. Tres textos de José Infante, Fanny Rubio y Alvaro Salvador repasaban la historia y la significación de *Antorcha de Paja* en sus diez años de

andadura poética. El número se abría con la reproducción del texto autógrafo de Vicente Aleixandre que había sido publicado en el nº 2 de la revista.

El largo camino recorrido por la revista ponía su final con este número triple, debido no sólo a factores económicos, sino también a la consideración de que se había completado un ciclo creativo:

Al cabo de esos diez años de aparición, tanto por falta continua de apoyo económico como por pura y rigurosa elección, los poetas de *Antorcha de Paja*, eligen de nuevo, en esta ocasión, silenciar la revista igual que un día decidieron fundarla (nº 17-18-19).

Francisco Gálvez analizaba, desde una posición crítica, la marginación a que habían sido relegados muchos grupos poéticos jóvenes, en su artículo, al que ya me referí anteriormente, "Joven poesía española. (Apuntes sobre una degeneración poética y crítica)", y pedía una corrección en la visión panorámica de la joven generación, que integrara a los grupos poéticos más desfavorecidos por la política editorial:

La tesis principal de este análisis es que la naturaleza de nuestra joven poesía española y los problemas como última generación han sido desiguales tanto en sus "propuestas" como en sus "oportunidades". Edición de libros, atención de una crítica, facilidad para llegar a los medios informativos y literarios, son entre otros, algunos de sus aspectos.

Y José Luis Amaro, en su comentario a la antología de Fanny Rubio y José Luis Falcó *Poesía española*

contemporánea (1939-1980), incidía en esta misma visión crítica del panorama establecido frente a la poesía de la década de los setenta:

El panorama de la actual generación poética española que hasta ahora nos han ofrecido las distintas antologías aparecidas, ha sido fragmentario tanto de nombres como de objetividad, más atentas a un esquema generacional derivado de las culturas centralistas de Madrid y Barcelona, que a un criterio abarcador de las distintas voces periféricas que en el transcurso de la década del 70 han ido surgiendo, y que hoy son imposibles de ignorar a la hora de establecer un inventario justo y riguroso. Algunos nombres incorporados durante la década, los menos, han sido propiciados por las mismas coordenadas que en su momento propiciaron los novísimos.

No obstante, pese a "algunas ausencias", la antología de Rubio y Falcó venía a corregir el panorama poético establecido por las anteriores antologías, ateniéndose "a unos criterios valorativos (...) más amplios y certeros que las antologías que la han precedido".

Las secciones poéticas, al igual que en el número anterior, se dividen en dos series. En la primera serie, *Antorcha de Paja*, siguiendo las palabras de Aleixandre, atiende al "rescate de lo perdido", es decir a los poetas de mayor edad que habían quedado marginados de los panoramas poéticos de posguerra. Así, la atención a *Cántico* se encuentra reflejada en la publicación del poema "Materia", de Juan Bernier:

Que el mar te moje
y la mañana de la arena,
almeja de agua y cielo
se cierre sobre ti.

El poeta Vicente Núñez se declaraba heredero de la estética de *Cántico*, en una entrevista, publicada en este número, con Jesús Fernández Palacios con motivo de la publicación de su libro *Ocaso en Poley*, al que se le concedería el Premio de la Crítica:

Tuve de *Cántico* cuanto un muchacho de mi época -antigua- anhelaba para poder volar y bañarse en las riberas de la herencia ancestral. Baño y voz fueron para mí, desde entonces y a su poderoso amparo, subordinación y servicio a la lacerante maravilla de la vida que ante nosotros se abría.

Y de Vicente Núñez se publica el soneto "Natividad".

Como *Cántico*, y su herencia reflejada en la poesía de Vicente Núñez, también el *Postismo* había sido un movimiento poético relegado a la marginalidad por el dominio de la poética realista durante la posguerra. *Antorcha de Paja*, en su aspiración de recuperar todas aquellas tendencias que habían discurrido de modo marginal con respecto al realismo, presta en este número final su atención a las creaciones postistas y publica dos poemas de Carlos Edmundo de Ory, "Hablando con las cinco paredes" y "Descripción de encantos", donde el poeta gaditano muestra su poesía fundamentada en la ruptura de la lógica discursiva y en la imagería de tipo irracional que trata de sorprender al lector:

Versos para mi amada que no sabe leer
Peino mi corazón y me siento en el cielo
Estoy malva esta noche comprendo mi destino
Se carcajea el alma que tengo a mi servicio.

Si la consideración, en cuanto a las generaciones mayores, se había dirigido hacia aquellas tendencias que habían quedado marginadas de la estética social-realista predominante durante la posguerra, en su atención a los poetas más jóvenes *Antorcha de Paja* mostrará una predilección por aquellos autores más próximos a las tendencias renovadoras, es decir, por aquellos autores que desarrollen su poesía dentro de la estética vitalista que la revista había venido defendiendo. José Gutiérrez, uno de los más jóvenes representantes de la nueva generación andaluza, integraba, en "Granada", la realidad urbana al poema, en una nueva realización de la unión entre vida y poesía a que los poetas cordobeses aspiraban:

En las viejas paredes manchadas por la
lluvia
alumbra el neón desteñidos carteles,
los oscuros reclamos de la muerte
bajo un cielo de marzo sin contrastes.

Ana Rossetti desarrollaba en "La buhardilla de Thomas" un poema con referente cultural, el poeta Thomas Chatterton, en el que se combinaban dos niveles de referencia, afectando uno de ellos al plano vital del personaje y otro a su creación literaria, en una nueva correlación entre vida y literatura:

Excepto los papeles por el suelo
esparcidos
está la habitación en riguroso orden.
Incluso se acostó sin deshacer la cama.

(Parece muy cansado, tan minuciosamente
con tanta saña y con tanta pena
desgarró cada línea de escritura...)

En "Dios del amor", Luis Antonio de Villena, que ya había colaborado en el nº 13-14 de *Antorcha de Paja*, creaba un canto hedonista, próximo a sus poemas de *Hymnica* y *Huir del invierno*, en un soneto en alejandrinos blancos. La vinculación entre vida y literatura se hacía en su poesía, nacida de una experiencia directa y transportada al poema aparentemente sin una reelaboración retórica, unidad indisoluble, dando origen a lo que se ha denominado como "poesía de la experiencia":

Podrías ser la vida, pero está muy lejana.
Ni siquiera engañarte resultaría fácil...
La imperfección del tiempo -la vida- nos
separa.
Así es que tú también eres muerte de nuevo.

Herederero de la poesía sensorial del grupo *Cántico* y de Manuel Álvarez Ortega, Carlos Clementson cerraba las colaboraciones poéticas de *Antorcha de Paja* con su poema "Reposaré":

Reposaré la húmeda cabeza, por fin,
sobre este pecho
poderoso del mar.

José Luis Amaro era el encargado de comentar la aparición de *Mandorla*, de José Angel Valente, la *Antología de la joven poesía andaluza* que la revista *Litoral* había preparado en su nº 118-120 y la antología

Poesía española contemporánea (1939-1980), de Fanny Rubio y José Luis Falcó.

Con el número triple 17-18-19, publicado en abril de 1983, finalizaba la tercera etapa de *Antorcha de Paja* y su existencia como revista. La transformación iniciada en el panorama poético español en los primeros años ochenta venía a confirmar los presupuestos estéticos que *Antorcha de Paja* había defendido especialmente desde 1976. Una reconsideración en la visión de los críticos y antólogos de la producción de los poetas andaluces más jóvenes integraba parte de sus obras a los circuitos editoriales y de difusión nacionales, recogiendo su variedad marginal y periférica. La nueva poesía española de los años ochenta volvía sus ojos hacia Andalucía y encontraba en sus creadores, que habían venido construyendo una obra independiente a las tendencias dominantes en los años setenta, los elementos necesarios para una renovación. El centralismo cultural se desplazaba hacia las zonas periféricas y, al mismo tiempo, éstas se abrían a las manifestaciones culturales de autores más o menos consagrados por el poder cultural. De esta manera, *Antorcha de Paja* veía definitivamente confirmadas las posiciones estéticas que había venido defendiendo en sus diez años de existencia, a la vez que abría sus páginas a nuevos colaboradores. Su estética humanista y vitalista hallaba definitivamente una continuación en las corrientes, presididas en gran parte por autores

andaluces, que comenzaban a dominar el nuevo panorama español.

Con motivo del décimo aniversario de la existencia de *Antorcha de Paja*, el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba organizó una exposición-presentación, el 28 de octubre de 1983, recogiendo en un catálogo, que se iniciaba con un repaso histórico de la revista, aquellos editoriales y artículos que habían definido en su andadura la evolución de la revista. *Antorcha de Paja* contaba por fin con el apoyo institucional, pero, una vez más, este apoyo llegaba demasiado tarde, cuando la revista ya había muerto.

La labor editorial de *Antorcha de Paja*

Aunque desaparecida como revista poética en abril de 1983, *Antorcha de Paja* ha desarrollado, y continúa desarrollando en nuestros días, una importante labor como editorial de poesía. En 1978, se publicaba el primer libro con el sello editorial de *Antorcha de Paja*: la antología *Degeneración del 70*. (*Antología de poetas heterodoxos andaluces*). Durante tres años, este fue el único volumen publicado por la revista, hasta que en 1981 se editaron dos nuevos libros: *Erosión de los espejos*, de José Luis Amaro, y *Un hermoso invierno*, de Francisco Gálvez.

Tras la publicación de estos dos libros, la labor editorial de *Antorcha de Paja* se interrumpió, de nuevo, durante otros tres años, hasta reanudarse de modo más o menos continuado en 1984, con la publicación de una serie de "Suplementos de *Antorcha de Paja*", una colección de pequeños libros (12'5 cm x 17 cm) cuidadosamente editados con la colaboración de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba. La colección fue iniciada, en 1984, por el libro *Lilia culpa*, de Manuel Alvarez Ortega, y le siguieron, en los años siguientes, títulos tan interesantes como: *Iluminación de las sombras*, de Francisco Gálvez; *Noticia de setiembre*, de Antonio Carvajal; *Poemas corporales*, de Rafael Alvarez Merlo; *La viña salvaje*, de Antonio Colinas; *El espejo de los sueños*, de Emilio Calvo de Mora; o *Los nadadores*, de Justo Navarro. De esta manera, a través de "Suplementos de *Antorcha de Paja*", los poetas editores encontraban un cauce para la difusión de sus propios libros, al mismo tiempo que recogían aquellos poemarios que consideraban de interés.

Una nueva experiencia editorial se inicia en 1985 con la publicación del primer número de la colección "Cuadernos literarios de *Antorcha de Paja*", también con colaboración institucional. *Del lecho y la poesía* recoge una breve antología de poemas de Francisco Gálvez, Rafael Alvarez Merlo y José Luis Amaro, de temática amorosa, en los que la unión de vida y poesía alcanza una culminación

en la pasión del cuerpo: "el lecho como el escritorio sirven un mismo vasallaje al cuerpo". La estética vitalista y, hasta cierto punto, corporal de *Antorcha de Paja* hallaba en estos poemas su formulación más precisa.

En 1990, *Antorcha de Paja* inicia, bajo la dirección de Francisco Gálvez, una nueva colección poética dedicada al estudio de la poesía de algunos autores de la generación del 68. "Trayectoria de navegantes", que así se llama la nueva colección editada con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, se inicia con un trabajo sobre *La poesía de Carlos Clemetson*, a cargo de Francisco Javier Díez de Revenga. Entre 1990 y 1991, han sido varios los estudios que se han publicado en esta colección: Luis Martínez de Merlo se ha encargado de la poesía de José Infante; Angel Estévez Molinero, de la producción de José Luis Amaro; Antonio M. Garrido Moraga, de la creación de Rafael Alvarez Merlo; y Juan José Lanz, de la obra poética de Luis Alberto de Cuenca. *Antorcha de Paja* refleja, así en esta nueva colección, su intento de combinar una atención, por una parte, a los más destacados poetas andaluces últimos y, por otra, a los autores peninsulares más destacados.

Notas al texto

1 Roso, Pedro. *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*. Excma. Diputación Provincial. Córdoba, 1984; pág. 27.

2 *Ibidem*; pág. 27. Vid. Rodríguez Jiménez, Antonio. *Ante nueve poetas de Córdoba*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1988; pág. 204.

3 "Antorcha de Paja, revista de poesía" en *Pliegos de Cordel*, nº 15, suplemento de *Diario de Córdoba*, 9 - III - 1980.

4 Osuna, E. "Presentación de *Degeneración del 70*" en *El Correo de Andalucía*, 16 - III - 1979. Reproducido en *Antorcha de Paja. Diez años de poesía. (1973-1983)*. Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, 1983.

5 Los poetas de *Antorcha de Paja*. "Antorcha de Paja: 10 años de Poesía. (1973-1983)" en *Ibidem.*; sin pág.

6 Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral Edit. Barcelona, 1970.

7 Gálvez, Francisco. "Joven poesía española. (Apuntes sobre una degeneración poética y crítica)" en *Antorcha de Paja*, nº 17-18-19 (abril de 1983); sin pág.

8 "Antorcha de Paja: Diez años de presencia en la cultura española. (1973-1983)" en *Antorcha de Paja*, nº 17-18-19 (abril de 1983).

9 Rubio, Fanny. "Lugar de la poesía" en *Ibidem*.

10 Infante, José. "1973-1983: Una antorcha encendida" en *Ibidem*.

11 Roso, P. *Op. cit.*; pág. 29.

12 "Antorcha de Paja: Teoría y praxis" reproducido en *Ibidem*; pág. 32.

13 *Ibidem*; pág. 31.

14 Vid. Estévez Molinero, Angel. *La poesía de José Luis Amaro*. Suplementos de Antorcha de Paja. Córdoba, 1990; pág. 7-16.

15 Salvador, Alvaro. "La antorcha que no cesa" en *Antorcha de Paja*, nº 17-18-19 (abril de 1983).

16 Osuna, E. *Op. cit.*

17 Osuna, Enrique (ed.). *Degeneración del 70. (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*. Antorcha de Paja. Córdoba, 1978; pág. 5.

18 Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa M^a. *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1979.

19 Vid. Cuenca, Luis Alberto. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, nº 5-6 (invierno 1979-1980); pág. 245-251. Barella, Julia. "Poesía en la década de los 70: en torno a los "Novísimos"" en *Insula*, nº 410 (enero de 1981); pág. 4-5.

INDICE DE REVISTAS POÉTICAS ESPAÑOLAS
APARECIDAS ENTRE 1962 Y 1977

INDICE DE REVISTAS POÉTICAS ESPAÑOLAS
APARECIDAS ENTRE 1962 Y 1977*

Alamo

Directores: Juan Ruiz Peña y José Ledesma Criado.
Lugar de publicación: Salamanca
Año de inicio: 1964.
Año de cierre: 1970
Periodicidad: mensual.
Patrocinador: Aula de Poesía del Seminario de Educación y Cultura.
Número de entregas: treinta.

Alconase. Islote de poesía

Directores: José M^a Forteza, Rafael Jaume y Rafael Perelló.
Lugar de publicación: Palma de Mallorca.
Año de inicio: 1962.
Año de cierre: 1962.
Número de entregas: tres.

Aldonza

Director: Alberto Alvarez Ruz.
Consejo de dirección: Domingo Paniagua, Tomás Ramos Orea, Carlos Rivera y José Miguel Ullán.
Lugar de publicación: Alcalá de Henares.
Año de inicio: noviembre de 1964.
Año de cierre: julio de 1968.
Número de entregas: cuarenta y cinco.

Almo

Directores: Margarita González, Inés María Márquez Fernández, Juan Sánchez de Miguel y Fernando Tato.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1968.

Año de cierre: 1968.

Patrocinador: Colegio Mayor San Francisco Javier.

Ambito

Director: Víctor Pozanco.

Lugar de publicación: Barcelona.

Año de inicio: 1976.

Anaitasuna

Director: Anjel Zelaieta.

Lugar de publicación: Bilbao.

Año de inicio: 1967.

Año de cierre: 1967.

Patrocinador: Hermandad de los Franciscanos de Bilbao.

Andalán

Director: Eloy Fernández Clemente.

Lugar de publicación: Zaragoza.

Año de inicio: 1972.

Año de cierre: 1973.

Periodicidad: quincenal.

Antorcha de Paja. Pliegos de poesía

Director: Francisco Gálvez.

Consejo de redacción: José Luis Amaro y Rafael Alvarez Merlo.

Lugar de publicación: Córdoba.

Año de inicio: 1973.

Año de cierre: 1983.

Número de entregas: diecinueve.

Apuntes Universitarios AU

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1969.

Patrocinador: Colegio Mayor Chaminade.

Periodicidad: trimestral.

Aquelarre

Director: Alberto Alvarez de Cienfuegos.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1970.

Año de cierre: 1970.

Periodicidad: mensual.

Número de entregas: doce.

Aquí el alma navega

Directores: Andrés Duro del Hoyo, Angel Sevilla y S.M. Abellán.

Lugar de publicación: Belmonte (Cuenca).

Año de inicio: 1970.

Arbol de fuego

Directora: Jean Aristiguieta.

Lugar de publicación: Madrid y Caracas.

Año de inicio: 1967.

Epocas: primera época, tres números publicados en Madrid; segunda época, a partir del número cuatro se continúa en Caracas.

Arenal. Revista de Literatura y Artes

Director: Diego Campos Miró.

Lugar de publicación: Jerez de la Frontera (Cádiz).

Año de inicio: 1962.

Año de cierre: 1962.

Artesa. Cuadernos de poesía

Director: Antonio Leandro Bouza.

Lugar de publicación: Burgos.

Año de inicio: 1969.

Año de cierre: 1977.

Número de entregas: treinta y tres.

A partir de 1972 edita una serie de separatas con el título *Con las manos en la masa*.

Atlántida. Revista de Pensamiento Actual

Director: Florentino Pérez Embid.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1963.

Avanzada

Director: Francisco Muro de Iscar.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1969.

Bahía. Pliegos poéticos "Campo de Gibraltar"

Director: Manuel Fernández Mota.

Lugar de publicación: Algeciras (Cádiz).

Año de inicio: 1968.

Año de cierre: 1970.

Patrocinador: Biblioteca Circulante del Grupo Bahía de Algeciras.

Base-6

Directora: María del Carmen de Celis.

Lugar de publicación: Salamanca.

Año de inicio: 1973.

Batjoan. Revista de poesía portorriqueña

Director: Luis Hernández Aquino.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1965.

Año de cierre: 1967.

Número de entregas: veinticuatro.

Periodicidad: mensual.

Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada

Director: Gabino Alejandro Carriedo.

Consejo de redacción: Santiago Amón, Rafael Ballesteros, José Esteban, Angel Pariente y Carlos de la Rica.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1968.

Caballo volador

Director: Grupo Guadiana de Ciudad Real.

Lugar de publicación: Ciudad Real.

Año de inicio: 1971.

Cal

Director: Joaquín Márquez.

Lugar de publicación: Sevilla.

Año de inicio: 1974.

Camp de l'arpa

Director Juan Ramón Masoliver. Manuel Vázquez Montalbán (2ª época).

Editor: José Batlló.

Consejo de redacción: Rafael Ballesteros, Angel Fierro, Agustín Delgado, José Antonio Llamas, Enrique Moreno, Francisco Lucio, Carlos Sahagún y Enrique Molina Campos.

Lugar de publicación: Barcelona.

Año de inicio: 1972.

Periodicidad: bimensual.

Cantan los poetas

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1971.

Catarsis. Cuadernos de poesía del Cine-Club Saracosta

Lugar de publicación: Zaragoza.

Año de inicio: 1972.

Cauce íntimo

Directoras: María Luisa Imbernom y Carmen Valdivielso.
Lugar de publicación: Barcelona.

Claraboya

Director: Bernardino M. Hernando, sólo durante los dos primeros números.
Consejo de redacción: Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas.
Lugar de publicación: León.
Año de inicio: 1963.
Año de cierre: 1968.
Número de entregas: diecinueve.

Cordel Vallisoletano

Director: Justo Alejo Oceanía.
Lugar de publicación: Valladolid.
Patrocinador: Librería Anticuaria Relieve.

Correo Universitario

Director: Juan Van-Halen.
Lugar de publicación: Madrid.
Año de inicio: 1964.

Cuadernos del Aula de Cultura

Lugar de publicación: Sevilla.
Año de inicio: 1962.
Patrocinador: Universidad de Sevilla.

Cuadernos Béticos. Del grupo "Avanzada Literaria"

Lugar de publicación: Córdoba.
Año de inicio: 1974.

Espiral

Director: Luis Conde.
Lugar de publicación: Burgos.

Año de inicio: 1970.

Fablas. Revista de poesía y crítica

Directores: Antonio Ayala Cabrera y Alfredo Herrera Piqué.

Editor-fundador: Domingo Velázquez.

Consejo de Redacción: Domingo Velázquez, Lázaro Santana, Eugenio Padorno y Jorge Rodríguez Padrón.

Lugar de publicación: Las Palmas de Gran Canaria.

Año de inicio: 1969.

Año de cierre: 1979.

Número de entregas: setenta y cinco.

Periodicidad: mensual.

Fúrfuras

Lugar de publicación: Valladolid.

Año de inicio: 1965.

Patrocinador: Círculo de Letras "Miguel Angel Asturias".

La Galera Barbuda

Lugar de publicación: Murcia.

Año de inicio: 1973.

Gallo de Vidrio

Lugar de publicación: Sevilla.

Año de inicio: 1973.

Gaviota

Director: Ignacio Rivera Podestá.

Lugar de publicación: Cádiz.

Año de inicio: 1963.

Año de cierre: 1963.

Gram. Portavoz del hombre, de su canto, de su
lucha, de su esperanza

Director: José Gares Crespo.

Lugar de publicación: Alcira (Valencia).

Año de inicio: 1968.
Año de cierre: 1969.
Número de entregas: cuatro.

Hito. Cuaderno nuevo del Campo de Criptana. Luego
llamada Cuadernos del Campo de Criptana.

Director: Isidro Antequera.
Lugar de publicación: Campo de Criptana (Sevilla).
Año de inicio: 1968.

La ilustración poética española e iberoamericana

Director: Antonio Martínez Sarrión.
Consejo de redacción: José Esteban y Jesús Munárriz.
Lugar de publicación: Madrid.
Año de inicio: 1974.
Año de cierre: 1976.
Número de entregas: doce.

Jugar con fuego

Director: José Luis García Martín.
Lugar de publicación: Avilés (Oviedo).
Año de inicio: 1975.
Año de cierre: 1980.

Kurpil

Director: Santiago Aizarna.
Lugar de publicación: San Sebastián.
Año de inicio: 1973.
Año de cierre: 1977.

Lit

Director: Santos Sanz Villanueva.
Lugar de publicación: Olvega (Soria).

Literradura

Director: Andrés Sánchez Robayna.
Lugar de publicación: Barcelona.

Año de inicio: 1976.

Litoral. Revista de poesía y pensamiento (2ª época)

Directores: Manuel Gallego Morell, José María Amado y Lorenzo Saval.

Lugar de publicación: Torremolinos (Málaga).

Año de inicio: 1968.

Año de cierre: aún se sigue publicando.

Llanura

Director: Luis Vallterra Fernández.

Lugar de publicación: Alcalá de Henares (Madrid).

Año de inicio: 1962.

Año de cierre: 1963.

Periodicidad: mensual.

Número de entregas: veinte.

La mano en el cañón

Director: Florentino Huerga.

Lugar de publicación: San Feliu de Llobregat (Barcelona).

Año de inicio: 1970.

Marejada. Publicación Literaria no periódica

Consejo de redacción: Manuel Fernández Bago, Jesús Fernández Palacios, Francisco Lorenzo Muñoz y Juan Javier Moreno Rueda.

Lugar de publicación: Cádiz.

Año de inicio: 1973.

Año de cierre: 1973.

Patrocinador: Grupo Literario Marejada.

Número de entregas: una.

Materiales. Crítica de la cultura

Directora: Marina Bru.

Lugar de publicación: Barcelona.

Año de inicio: 1977.

Mejana

Director: Francisco Pino.

Lugar de publicación: Valladolid.

Año de inicio: 1965.

Montemayor

Lugar de publicación: Moguer (Huelva).

Año de inicio: 1971.

La Muestra. Colección de poesía

Director: Rafael Laffón.

Lugar de publicación: Sevilla.

Año de inicio: 1962.

Año de cierre: 1964.

Múrice

Director: Pedro Besó.

Lugar de publicación: Valencia.

Año de inicio: 1973.

Nueva Etapa

Director: Juan A. Martínez-Casanueva.

Lugar de publicación: El Escorial (Madrid).

Año de inicio: 1963.

Nuevo surco. La autenticidad como patriotismo

Directores: Juan Van Halen y José Luis Martín Prieto.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1963.

Año de cierre: 1964.

El olivo. Pliegos literarios

Director: Diego Sánchez del Real.

Lugar de publicación: Jaén.

Año de inicio: 1969.

Palabra. Revista de Literatura. Pasa a llamarse a partir de 1964 Palabra Nueva

Director: Ramón Porras González.

Lugar de publicación: Valladolid.

Año de inicio: 1962.

Año de cierre: 1965.

Peña Labra

Director: Aurelio García Cantalapiedra.

Lugar de publicación: Santander.

Año de inicio: 1971.

Año de cierre: aún se sigue publicando.

Patrocinador: Diputación de Santander.

Poemas

Directores: Luciano García y Guillermo Gúdel.

Lugar de publicación: Zaragoza.

Año de inicio: 1962.

Año de cierre: 1964.

Periodicidad: bimensual.

Poesía 70

Director: Juan de Loxa.

Lugar de publicación: Granada.

Año de inicio: 1968.

Año de cierre: 1970.

Periodicidad: anual.

Número de entregas: tres.

Poesía inmediata. Poetas unioversitarios de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1965.

Año de cierre: 1966.

Poesía Toda. Cuadernos de poesía de aparición informal

Director: Félix Alonso Poyano.

Lugar de publicación: Bilbao.

Año de inicio: 1968.

Poliedros. Cuadernos para el monólogo

Director: José M^a Montells Galán.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1970.

Año de cierre: 1970.

Postigo

Director: Felipe L. Pérez Pollán.

Lugar de publicación: Oviedo.

Año de inicio: 1964.

Pozo total

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1967.

Presencia

Director: Eugenio Triana.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1963.

Patrocinador: Jefatura Nacional del S.E.U.

Problemática-63. De las Juventudes Musicales de Madrid

Director: Julio Campal.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1962.

Año de cierre: 1964.

Número de entregas: ocho.

Prois

Lugar de publicación: Valencia.

Año de inicio: 1974.

Redondel

Lugar de publicación: Loja (Granada).

Año de inicio: 1968.

Año de cierre: 1969.

Revista de Cultura Brasileña

Director: Angel Crespo.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1962.

Año de cierre: 1963.

Patrocinador: Embajada Brasileña en Madrid.

Revista del grupo de poesía 72

Lugar de publicación: Barcelona.

Año de inicio: 1972.

Río Arga. Revista de poesía

Director: Jesús Mauleón.

Lugar de publicación: Pamplona.

Año de inicio: 1976.

Ronsel

Lugar de publicación: Lugo.

Año de inicio: 1966.

Sant-Yago

Director: Jesús Blanco Zuloaga.

Lugar de publicación: Granada.

Año de inicio: 1963.

Año de cierre: 1964.

Patrocinador: Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago.

Número de entregas: cinco.

Sarrico. Revista universitaria de los estudiantes de
Ciencias Económicas

Director: Carlos Larena.

Lugar de publicación: Bilbao.

Año de inicio: 1964.

Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera.

Director-editor: Jerónimo Pablo González Martín.

Corresponsal en España: José Batlló.

Lugar de publicación: Ontario (Canadá).

Año de inicio: 1967.

Año de cierre: 1969.

Número de entregas: cuatro.

Tarotdequinze

Directores: Vicens Altaio, Jaume Creus, Josep M. Figueras y Lluís Urpinel.

Lugar de publicación: Barcelona.

Año de inicio: 1972.

Patrocinador: Universidad Autónoma de Barcelona.

Torre Tavira

Director: Ignacio Rivera Podestá.

Lugar de publicación: Cádiz.

Año de inicio: 1962.

Año de cierre: 1975.

Patrocinador: Aula de Cultura del Movimiento.

Tragaluz

Director: Alvaro Salvador Jofré.

Lugar de publicación: Granada.

Año de inicio: 1968.

Año de cierre: 1969.

Número de entregas: tres.

Trece de Nieve. Revista de poesía

Directores: Gonzalo Armero y Mario Hernández.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1971.

Año de cierre: 1977.

Periodicidad: trimestral.

Número de entregas: diez

Épocas: primera época, entre 1971 y 1974, se publicaron siete números; segunda época, entre 1976 y 1977, se publicaron tres números. En la segunda época Mario Hernández es el director único.

La trinchera. Frente de poesía libre.

Director: José Batlló Samón, auxiliado por Amelia Romero Trujillo.

Lugar de publicación: Sevilla y Barcelona.

Año de inicio: 1962.

Año de cierre: 1966

Número de entregas: tres.

Épocas: primera época, se publica un solo número en Sevilla en 1962; segunda época, se publican dos números más en Barcelona en 1966.

La Venencia

Director: Manuel Ríos Ruiz.

Lugar de publicación: Jerez de la Frontera (Cádiz).

Año de inicio: 1963.

Año de cierre: 1963.

Patrocinador: Grupo Atalaya de Poesía y Centro Cultural Jerezano.

Número de entregas: seis.

La voz de los poetas granadinos dirigida a Hispanoamérica

Lugar de publicación: Granada.

Año de inicio: 1964

Año de cierre: 1969

Patrocinador: Casa de América en Granada.

Número de entregas: siete.

Yeldo

Lugar de publicación: León.

Año de inicio: 1974.

Patrocinador: Grupo Yeldo.

Zona abierta

Director: Jorge Martínez Reverte.

Lugar de publicación: Madrid.

Año de inicio: 1976.

Zubía

Lugar de publicación: Córdoba.

Año de inicio: 1971.

* En la elaboración del presente índice de revistas poéticas españolas publicadas entre 1962 y 1977 se han tenido en cuenta exclusivamente aquellas que comienzan a publicarse entre los dos límites cronológicos señalados, excluyendo a aquellas publicaciones que, aún incidiendo en dicho período, se iniciaron con fecha anterior a 1962. Por otro lado, se ha intentado realizar un catálogo lo más exhaustivo posible de las publicaciones poéticas aparecidas en ese período de tiempo, completando hasta donde ha sido posible los datos sobre edición, dirección, número de entregas, etc. Como se comprenderá, en muchos casos, la falta de colecciones completas en las hemerotecas e incluso la falta absoluta de cualquier muestra de la publicación ha hecho que estos datos no puedan cumplimentarse como hubiera deseado. En todo caso, he preferido fichar una publicación, aunque sólo tuviera una referencia indirecta a ella y me viera obligado a dejar sin cumplimentar los diversos datos correspondientes, que no mencionarla. En muchos casos, se trata de publicaciones realizadas a ciclostil o multicopista, de muy escasa tirada y difusión, olvidadas por casi todo el mundo excepto por sus protagonistas. Recuperar aunque sólo fuera su nombre en este índice es un modo de rendirles homenaje. Este índice, por lo tanto, resultará evidentemente incompleto, pero será una base suficiente de trabajo para posteriores investigaciones.

Capítulo VII:

**A MODO DE CONCLUSIÓN: LA RENOVACIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA
ENTRE 1962 Y 1977 Y LA GENERACIÓN DEL 68**

A MODO DE CONCLUSIÓN:
LA RENOVACIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA ENTRE 1962 Y 1977
Y LA GENERACIÓN DEL 68

I

La década de los años sesenta resulta fundamental en el cambio que experimenta la poesía española de posguerra y en el que será parte importante la generación del 68. La década se iniciaba con la publicación de la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, en la que José María Castellet agrupaba la producción de los poetas españoles comprendida en esos años y lanzaba al campo literario a su grupo de amigos poetas barceloneses, entre los que destacaban Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo, entre otros. Castellet fundamentaba su antología sobre dos principios teóricos en los que había descansado una parte importante de la teorización sobre la poesía social en la década anterior: la revalorización del carácter comunicativo de la palabra poética y la defensa de la función social de la poesía a través del realismo histórico o crítico¹. Precisamente la década anterior había estado caracterizada por la

polémica establecida entre dos concepciones de la poesía bien distintas: la poesía concebida como modo de comunicación y la poesía concebida como medio de conocimiento. Si bien es verdad que el enfrentamiento entre las concepciones de la poesía como medio de conocimiento y como comunicación se halla ya en los poetas de la generación del 27, en su evolución anterior a la guerra civil², no es menos cierto que el verdadero desarrollo de la polémica entre estas posturas se da a partir de las propuestas de Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño en los años cincuenta.

Ya en una conferencia pronunciada en enero de 1950, titulada "El arte como lenguaje", Gabriel Celaya había expuesto su idea del arte como un modo de comunicación³. Sin embargo, sería Vicente Aleixandre quien desarrollaría por extenso la intuición apuntada por Celaya, en una serie de aforismos publicados en noviembre y diciembre de ese mismo año en los números correspondientes de las revistas *Insula* y *Espadaña*⁴, para insistir en esa misma concepción un año más tarde, en un artículo-entrevista titulado "Poesía, comunicación"⁵. La fórmula aleixandrina adquirirá un éxito temprano y se convertirá en un lema repetido por una parte importante de los poetas recogidos en la *Antología* consultada de Francisco Ribes, publicada en 1952, como defensa de la nueva estética social que entonces nacía⁶. Ese mismo año, Carlos Bousoño le otorgará un contorno científico a la intuición del poeta

del 27 en su *Teoría de la expresión poética*⁷. Iba a ser el *corpus* teórico de Bousoño el que iba a motivar la reacción de un grupo de jóvenes poetas catalanes pertenecientes a lo que se ha denominado como generación del 50, por cuanto su justificación de la poesía como comunicación de un conocimiento anterior al poema justificaba teóricamente, según entonces se pensaba, la poesía social y el desarrollo de las tendencias más avanzadas en este sentido en la primera promoción de posguerra. Si las reacciones de Carlos Barral, con su temprano artículo, de 1953, "Poesía no es comunicación"⁸, y Jaime Gil de Biedma, con su artículo "Poesía y comunicación"⁹ de 1955, no pretendían sino negar el concepto poético sostenido por Bousoño sin afirmar una concepción positiva del hecho creativo, lo cierto es que sólo en un segundo estadio de la polémica, aquel que señala el artículo de 1958 de Enrique Badosa titulado "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento"¹⁰, se empezará a marcar una concepción distinta del hecho poético, pensado ahora como un medio efectivo de conocimiento. Del rechazo de la poesía doctrinaria, implícito en los tres artículos citados, a la afirmación de una poesía de la experiencia, fundada en la existencia misma, y "temporalista", como afirmará Badosa en su reflexión, hay una evolución en las opiniones de estos tres autores que coincide, como ha señalado Fanny Rubio, "con el giro operado en la poesía

de los cincuenta en pro de la interiorización, la autobiografía, la experiencia y la experimentación"¹¹.

La década de los sesenta y el cambio estético que acontece en ella van a ser herederos del estado de opinión al que llevó la polémica entre las concepciones de poesía como comunicación y poesía como conocimiento en la década anterior. La última etapa de esta polémica, desarrollada en los primeros años sesenta, en la que se cimienta la concepción de la poesía como un medio de conocimiento, llevará a la teoría poética a las puertas del cambio estético que se dará en esos años. Será José Angel Valente el primero en manifestarse en esta nueva etapa de la polémica a favor de una concepción de la poesía como un modo de conocimiento que sólo posteriormente puede comunicarse, en unas declaraciones que acompañaban a comienzos de 1961 a la publicación de su poema "El moribundo" en la revista *El Ciervo*¹². Valente adelantaba allí los fundamentos sobre los que la concepción de la poesía como medio de conocimiento iba a basarse: 1º) no existe un conocimiento previo al poema; 2º) el poema es un modo de conocimiento insustituible de la realidad; 3º) este conocimiento se lleva a cabo a través del lenguaje; 4º) este conocimiento se da exclusivamente en el poema. Unos meses más tarde, en noviembre de 1961, Valente, en su artículo "Tendencia y estilo"¹³ se situará frente a la *tendencia* que suponía ya

por entonces la poesía social, tendencia como tal paralizadora, para afirmar el estilo personal.

Pero, pese a las declaraciones de Valente, no será hasta un año más tarde hasta cuando se empiecen a generalizar las manifestaciones de agotamiento de la poesía social. Para 1962, como señala Castellet, la poesía social, tal como se había venido desarrollando hasta ese momento, a la que él mismo y sus compañeros de generación habían contribuido activamente con un decantamiento claramente político desde 1955 ¹⁴, se había convertido en una "pesadilla estética"¹⁵ y por esas mismas fechas apuntaba Gerardo Diego el decrecimiento de tal tendencia poética¹⁶. Lo cierto es que para 1963, como ha escrito José Olivio Jiménez, la poesía española muestra ya un agotamiento progresivo de la corriente social y política¹⁷, en el sentido en que había venido siendo entendida por las generaciones de posguerra. 1963 es, precisamente, el año de la "autocrítica del realismo" que se lleva a cabo en el "Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea" celebrado entre el 14 y el 20 de octubre¹⁸. En diciembre de ese mismo año de 1963, en unas respuestas a una encuesta realizada por la revista *Insula*¹⁹, José Angel Valente insistía en su ataque a la tendencia poética social y lo hacía cuestionando sus tres bases fundamentales: su "obsesión por el tema", el concepto de

comunicación en el que se sustentaba y su supuesto mayoritarismo.

Pero, sin lugar a dudas, uno de los acontecimientos más interesantes en el campo poético durante 1963 iba a ser la publicación en el mes de julio de la antología *Poesía última*, elaborada por Francisco Ribes, en la que, recogiendo poemas de Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Angel Valente, el antólogo valenciano pretendía señalar la distancia entre los poetas de la *Antología consultada* y los recogidos en ésta²⁰. Si bien los poetas recogidos en *Poesía última* enlazan con la tendencia más avanzada que aparecía en la *Antología consultada*, en cuanto a su concepción temporalista del hecho poético, en cuanto a su voluntad humanista y al sentido moral de su poesía, una parte importante de ellos empieza a marcar una distancia considerable con la tendencia inmediatamente anterior en dos cuestiones fundamentales: la concepción de la poesía como medio de conocimiento y el enfrentamiento contra la tendencia poética social tal como había sido practicada hasta entonces. Tanto Carlos Sahagún, como Claudio Rodríguez y José Angel Valente, enlazando con una corriente europea de pensamiento poético que nacía de los autores simbolistas y post-simbolistas y de su desarrollo en el período anterior a la depresión de los años treinta, se muestran decididamente a favor de una concepción de la poesía como un modo insustituible de

conocimiento de la realidad a través del lenguaje, conocimiento que sólo puede tener lugar en el poema, y niegan, en consecuencia, cualquier tipo de compromiso social o político que suponga una configuración previa a la propia escritura del texto. El cuestionamiento de la poesía inmediatamente anterior y la negación del compromiso social del escritor son los pasos previos para poner en duda la capacidad de las técnicas realistas, lógicas y racionales utilizadas por la poesía anterior como modos válidos de captación y expresión de la realidad poética. En definitiva, el cuestionamiento del realismo como técnica literaria y de la capacidad comunicativa de la palabra poética, no hacían sino abrir caminos hacia la recuperación de modos no lógicos de aprehensión de la realidad en el poema y acentuar la capacidad estética del lenguaje en poesía. La poesía, desprovista así de todo compromiso social o político, se resolverá como una manera específica de tratar el lenguaje, lenguaje que, desprovisto de referente externo, se ensimismará en un progresivo avance estético y en una progresiva barroquización que incorporará modos no lógicos de aprehensión y de expresión de la realidad. En definitiva, se proclamaba la autonomía absoluta del hecho poético, adelantando así las premisas sobre las que se fundamentaría una parte importante de la poesía más joven.

Que el momento de crisis poética y los primeros movimientos hacia el cambio afectaban a poetas de todas las generaciones resulta evidente si se tienen en cuenta libros como *En un vasto dominio*, de Vicente Aleixandre, *Invasión de la realidad*, de Carlos Bousoño, o *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro, publicados todos ellos entre 1962 y 1964. Lo cierto es que, con la renovación iniciada por estos poetas y por una parte destacada de la llamada generación del 50, habrían de enlazar, en los primeros años sesenta, una serie de autores que publican sus primeros libros en el primer lustro de la nueva década y que, partícipes de esa renovación, plantean el problema poético desde presupuestos semejantes a los que habían llegado los poetas más avanzados de *Poesía última*. Poetas como Antonio Gamoneda, Jesús Hilario Tundidor, Félix Grande, Rafael Soto Vergés, Manuel Padorno, Luis Feria, César Simón, Antonio Hernández o Diego Jesús Jiménez, entre otros, inician su obra coincidiendo sus presupuestos con los de otros autores de distintas generaciones en torno a 1963. Ellos son los poetas más jóvenes de la generación del medio siglo y los mayores de la generación del 68, y, como tales, coinciden aproximadamente en una estética común que si, por una parte, reproduce rasgos que los vinculan a la generación anterior, por otra, adelanta caracteres que los elementos más jóvenes de la nueva generación pronto confirmarán. Para estos poetas el compromiso previo que había

sustentado la poesía social carece ya de valor a la hora de la escritura poética y, aunque en algún caso, sobre todo en sus primeros poemas y en los poetas mayores, aparezca algún rasgo de la estética social, lo cierto es que pronto desaparecerá. Como para los autores de *Poesía última*, para la mayor parte de éstos la poesía se define como un especial modo de tratamiento lingüístico, y al poner el acento en el lenguaje dan cabida en sus textos a modos no lógicos de expresión poética propiciando un progresivo neobarroquismo lingüístico fundado en la amplificación como modo de elaboración poética, en las largas enumeraciones, en la complicación sintáctica y métrica y en un progresivo enriquecimiento del léxico incorporado al texto²¹. A caballo de la generación del medio siglo y de la renovación novísima que llevó a cabo la generación del 68, los autores mayores de entre estos *poetas del 60* se vinculan a aquella generación, mientras que los más jóvenes pertenecen decididamente a la del 68.

Lo cierto es que, entre estas dos tendencias marcadas para los denominados *poetas del 60*, se debaten los primeros libros publicados por autores pertenecientes a la generación del 68 en el primer lustro de la década, y así, si *Espinas en los ojos* o *El transeúnte*, de Joaquín Caro Romero, *La valija* o *La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez, o *Mensaje del tetrarca*, de Pere Gimferrer, apuntan hacia la línea renovadora que predominará en el segundo lustro de la década, *Libro de las nuevas*

herramientas, de José María Alvarez, *El jornal*, de José Miguel Ullán, *El mar es una tarde con campanas*, de Antonio Hernández, o los primeros libros de José Batlló, enlazan claramente con los presupuestos estéticos de la genereación del medio siglo.

La atención a modos de expresión no lógica se iba a ir incrementando progresivamente, como una derivación más de la concepción de la poesía como un modo de conocimiento, a lo largo de la década, lo mismo que la tendencia neobarroca, pero, no obstante, iba a tener una temprana representación en el grupo formado en torno a *Problemática-63*, una revista ciclostilada que publicaba un grupo de amigos poetas reunidos en Madrid en torno a la figura del poeta uruguayo Julio Campal²². Precisamente, las actividades de *Problemática-63* hasta 1965 se centran en la recuperación de los poetas y movimientos vanguardistas históricos, para, a partir de 1965, propiciar un enlace progresivo con los movimientos vanguardistas nacidos tras la II Guerra Mundial. En esta labor, *Problemática-63* había de coincidir con el papel desarrollado por Angel Crespo en la primera mitad de la década desde la *Revista de cultura brasileña*.

Otras dos revistas poéticas interesantes nacen en estos primeros años sesenta. En 1962, José Batlló funda en Sevilla *La trinchera. (Frente de poesía libre)*, de la que tan sólo aparecerá un número en su primera época, en la que el enlace con el grupo catalán de poetas del medio

siglo es patente. Cuatro años más tarde, Batlló reemprenderá su empresa en Barcelona. La *trinchera* será el embrión de la colección de poesía que el mismo Batlló iniciará por aquellos años y que resultará característica de la década 1964-1974: *El Bardo*. Pero, sin lugar a dudas, una de las revistas poéticas más importantes nacidas en el primer lustro de los sesenta es la leonesa *Claraboya*, que iniciada en 1963 de la mano de Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Angel Fierro, se extenderá hasta 1968. La primera etapa de *Claraboya*, hasta 1965, se caracteriza por una ruptura con la dicotomía social-intimista de la poesía de la primera posguerra para enlazar con la generación española del medio siglo. A partir de 1965, procede a un progresivo ensamblaje con la generación de los cincuenta, añadiendo una cierta renovación formal, conectando a la poesía española con la poesía mundial, tomando la obra de Bertolt Brecht como eje central²³. Es a partir de esa segunda etapa cuando *Claraboya* y la colección de poesía *El Bardo* se unen para formar un núcleo portavoz de la nueva poesía española, con la voluntad de potenciar un tipo de poesía que, fundado en los logros de la generación del medio siglo, añadiera una renovación formal radical.

1965 es un año importante en la evolución de la poesía española contemporánea por cuanto a partir de él se hacen efectivos los cambios estéticos anunciados

durante el primer lustro de la década. En 1965, dentro de una tetralogía dedicada a antologar la poesía española desde 1939 a 1964 con criterios temáticos, aparece la antología de *Poesía social* realizada por Leopoldo de Luis²⁴, que sirve como "losa funeraria" a tal tendencia. El hecho es que, dentro de una antología elaborada con miras a agrupar exclusivamente a poetas sociales, casi un tercio de los autores antologados rechazan radicalmente en sus poéticas la tendencia social, sin contar a aquellos autores que, de una u otra manera, señalan el agotamiento de la poesía social en sus actuales formas de manifestación y a aquellos que niegan desde sus posiciones personales muchos de los postulados sobre los que se fundamentaba la poesía social según el antólogo-editor. Es interesante apuntar cómo los rechazos de la estética social provienen desde todos y cada uno de los grupos de edad de los poetas distinguidos por De Luis, con lo que el agotamiento de la estética social tal como había sido entendida hasta ese momento no se cifra exclusivamente en una sola generación. Los aspectos de la tendencia social criticados por estos poetas son fundamentales; se critica: la visión parcial de la realidad que habían dado los autores sociales; el carácter "irrealizante" que tenía la técnica realista utilizada para captar la realidad, exigiendo una renovación radical de formas y modos de expresión; el supuesto mayoritarismo que había condicionado el estilo

poético rebajándolo en sus cotas expresivas; el compromiso político y el carácter doctrinario que adquiriría una buena parte de la poesía social; etc. En definitiva, la estética social había entrado en una crisis profunda que a partir de 1965 se iba a manifestar en un progresivo decrecimiento en la publicación de poemarios sociales hasta desaparecer prácticamente en 1973²⁵. Tan radical resultó el cambio estético realizado por los poetas sociales en torno a las fechas en que se publica la antología de Leopoldo de Luis que muchos autores vieron en tal cambio una "traición" a los postulados éticos y morales que habían sustentado aquella estética²⁶.

Así pues, una parte importante de los poetas antologados por De Luis, del mismo modo que parte de los autores de la época, cuestionaban, al cuestionar la poesía social, un estilo que, fundado en la lógica y el racionalismo como modos de expresión de una técnica fundamentalmente realista, se había mostrado incapaz de captar en su propio ser la realidad circundante. Ante esa circunstancia cabían, al menos, dos posibilidades: bien, por una parte, llevar a cabo una renovación radical de los modos de captación de la realidad; bien, por otra, asumir la incapacidad del texto poético para acceder a la realidad. En ambos casos, se hacía necesaria, desde cualquier punto de vista, una renovación formal radical de los medios poéticos expresivos, una renovación que

admitiera medios no lógicos e irracionales de expresión a fin de lograr una captación más real de la realidad, medios que permitieran sustituir una técnica monolítica realista por una expresión fragmentaria que fuera fiel reflejo de la fragmentación de la realidad, como quisieron los miembros de *Claraboya* a partir de 1965. Lo cierto es que libros como *Amor peninsular*, de José Miguel Ullán, o *La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez, se inscriben directamente en esta renovación formal. En sus poemas, la anécdota se ha minimizado en un grado sumo hasta perder toda importancia para el desarrollo del poema; el tono narrativo, característico de los poemas sociales, desaparece, junto a la anécdota poética, para dar cabida a una expresión fragmentaria, que se desarrolla en una sintaxis compleja, que, bajo el tópico barroco de la *amplificatio*, se complica mediante superposiciones y yuxtaposiciones de diversos elementos, formando así una polifonía absoluta. Las palabras cobran, de esta manera, una autonomía casi total frente a la realidad que designan y el lenguaje en el poema acaba creando su propia realidad, dependiente más de la configuración específica de las palabras y de su connotación en asociaciones más o menos sorprendentes e inéditas, que de su propio carácter denotativo. Sin embargo, pese a la renovación de los modos expresivos que supone esta nueva tendencia, sus referentes pertenecen a la cultura tradicional castellana y su léxico, en una elaboración

que ya emprendieron los poetas sociales, se tiñe, en consecuencia, de palabras castizas, recuperadas en el poema en una configuración mítica de la realidad española. Si las técnicas expresivas (elipsis, collages, técnicas de sincopación, fragmentación, etc.), que años más tarde adoptarían en unos modos estéticos semejantes los miembros de *Claraboya* bajo la denominación de *poesía dialéctica*²⁷, estaban muy próximas a las de los *novísimos*, que Castellet lanzaría unos años más tarde, en la realización de unos poemas que no presentan "resultados acabados, sino procesos", es decir en unos poemas que reflejan no un modo de pensamiento silogístico, que había caracterizado a la poesía realista anterior, sino *aforístico*²⁸, lo cierto es que las referencias, mediante un léxico castizo y tradicional, a la realidad cotidiana, a la realidad castellana circundante, suponen un enlace con los poetas de la generación anterior. Si, tal como ha señalado Antonio Domínguez Rey para *La ciudad*²⁹, la poesía primera de Diego Jesús Jiménez gravita entre dos polos, el polo narrativo y el simbólico, lo mismo puede decirse de la obra de Ullán y de la poesía de los autores de *Claraboya*, entre otros; aquello de narrativo que esta poesía tiene, la vincula a la generación anterior, mientras que lo que posee de simbólico se encuentra más cercano a la renovación novísima.

En efecto, la fragmentación de la narración va a ser uno de los rasgos renovadores que incorpora la poesía española en los años sesenta, fragmentación que se realiza principalmente, como apunté, a partir de modos expresivos no lógicos. Pero, por otra parte, la renovación del léxico y, en consecuencia, de los referentes poéticos, resultará de suma importancia en ese proceso reformador. En este sentido, la aparición de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, en 1966, había de suponer un hito importante en el desarrollo poético de la década. En aquel libro, la renovación léxica se llevaba a cabo desde presupuestos esteticistas semejantes a los que habían guiado a los poetas del Modernismo español e hispanoamericano. La voluntad de crear belleza mediante todos los resortes posibles, que se criticaría desde *Claraboya*, se manifestará en una renovación léxica que pondrá su acento en la búsqueda, por encima de todo, de la palabra bella. Las referencias a la realidad circundante y al mundo cotidiano desaparecían en una búsqueda, a través de poemas que gravitaban entre lo histórico y lo personal, de mundos referenciales estéticamente bellos (Venecia, Ginebra, etc.) y de épocas históricas caracterizadas por su esteticismo. De esta manera, el poema sufría un proceso de *extrañamiento*, de *extanjerización*, frente a la realidad circundante, que quedaba completamente ignorada, y en su ignorancia, criticada.

Por otra parte, el arte de la memoria, que había caracterizado una parte importante de la poesía de los "niños de la guerra", en su "inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos"³⁰, era retomado ahora como un modo de introspección en el mundo personal, en una manifestación muy próxima a un intimismo neorromántico. Una serie de poetas jóvenes continuaban esta línea intimista elegíaca, de canto del tiempo perdido, con un marcado tono narrativo, que provenía de la poesía del destierro de Luis Cernuda (y con antecedentes claros en la poesía de Cesare Pavese, Konstantino Kavafis o nuestro Antonio Machado, por no invocar a los diversos simbolistas y modernistas decadentes), y que hallaba en el Francisco Brines de *Las brasas* y en el Gil de Biedma de *Moralidades* y, posteriormente, de *Poemas póstumos* sus más claros precedentes. La obra poética de Juan Luis Panero, dentro de la generación del 68, quizá sea el máximo ejemplo de esta tendencia poética y su libro *A través del tiempo*, aparecido en 1968, una de las primeras muestras consolidadas de este tipo de poesía en la joven generación. Pero la acción de la memoria cobra un nuevo papel dentro de este tipo de poesía, un papel más activo y de consecuencias rotundas para el desarrollo poético de los años sesenta, tal como ha señalado Víctor García de la Concha:

- Es la memoria no ya sólo como filtro selectivo
- sino como guía y auténtica actora de la escritura. Por su acción podrá el poeta liberarse de las ataduras de las coordenadas de tiempo y espacio: al hilo de la evocación activa, se superpondrán épocas distantes y verá, como espectador, entreverse experiencias propias y sucesos ajenos; porque ya no es él quien, en rigor, guía la escritura sino un *alter ego*, su memoria³¹.

El papel de la memoria en la escritura poética ofrecía así, por una parte, la posibilidad de huir de la realidad circundante, de la expresión de la realidad en el poema, y, por otra, la posibilidad de crear un *alter ego*, un *artificio*, un personaje que viviera una *ficción autobiográfica* en sus poemas³², o bien que se identificara con otros personajes históricos, en una recreación de la *memoria cultural*. La *ficción autobiográfica* resultará característica de una buena parte de la escritura poética de la generación del medio siglo y conllevará, en su concepción de *artificio*, una visión irónica, una mirada externa, una contemplación del hecho narrado en el poema como un *voyeur*. Sin embargo, la mirada del personaje poético, en su identificación con un personaje histórico o cultural, en los poetas de la generación del 68 se da desde el interior de la anécdota poética, el personaje poético está inmerso en el poema³³, en el eje de rotación de la realidad que el propio poema crea. El personaje poético se identifica con un *yo*, que no es ya una *ficción autobiográfica*, sino un personaje histórico o cultural. Así, la *ficción autobiográfica* se

convierte en los poetas de la generación del 68 en una ficción doble, en "ficción de ficción", por la que el protagonista poético se identifica con un personaje histórico-cultural que a su vez se identifica con un yo lírico. Es el caso de poemas como "El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro", de Guillermo Carnero, de "Cascabeles" y de los poemas de *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer, y de tantos otros textos que podrían citarse. La realidad común ha quedado desplazada como referente del poema por el dato erudito, por la creación artística, que se convierte en un elemento ineludible a la hora de la posible comprensión lógica del texto.

Pero la proyección de estados de ánimo personales en figuras históricas que protagonizan o narran el texto poético como un correlato objetivo del poeta es una técnica que los poetas españoles contemporáneos toman de la obra de Luis Cernuda³⁴, quien a su vez la retoma seguramente de la poesía de Kavafis y de los poetas post-románticos ingleses. En este sentido, un poema como "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", perteneciente a *Desolación de la Quimera*, se convertirá en un emblema para los jóvenes poetas que buscaban un modo de superar el intimismo de sus obras mediante la objetivación de sus sentimientos en un personaje poético. Pero incluso la narración fragmentaria a través de un yo lírico que se proyecta en diversos personajes históricos, técnica

ABRIR TOMO III - CAP.- VII - I



(CONTINUACIÓN)



ABRIR TOMO III - CAP VII - I (INICIO)

fundamental en una parte importante de los poemas de *Arde el-mar*, es tomada por la joven generación de los *Cantos* de Ezra Pound.

Nacía de esta manera una de las características que definirían a la generación del 68 en este primer momento de formación: el culturalismo. Carlos Bousoño definirá esta característica generacional en la poesía de Guillermo Carnero, cuyo *Dibujo de la muerte* manifestaba a la perfección esta tendencia culturalista:

El poeta se inspira, de modo explícito o connotativamente, en el arte (...) y no directamente en la vida (...) por considerar (...) incognoscible la realidad e inexpressable su experiencia por el sujeto dentro de unos esquemas sociales de carácter represivo cuya función primordial es controlar, manejar y ocultar la realidad³⁵.

La memoria íntima y la memoria cultural³⁶ se unen, así, en el poema en una creación autónoma que trata de evitar la referencia explícita a la realidad circundante. En su pretensión de huida hacia el pasado, la memoria personal y la memoria cultural se unen en una común deserción del presente. En el reconocimiento de su incapacidad para la expresión de la realidad en el poema, la formulación culturalista en la generación del 68 supone una crítica del realismo anterior, que pretendía identificar objeto poético y realidad. Del mismo modo, la metapoesía que practicará años más tarde una parte importante de la generación, supone, tanto en su función desenmascaradora de los mecanismos del poder³⁷, como en su función

autocrítica, un rechazo del lenguaje realista practicado por las generaciones inmediatamente anteriores, que partía de la conciencia de identificación entre realidad y palabra. La metapoesía, haciendo visibles los entramados del lenguaje y los del poema mismo, pretende romper tal identidad. Del mismo modo, el culturalismo, al hacer evidente el referente cultural del poema, pone de manifiesto la incapacidad de éste para expresar la realidad circundante y acentúa el carácter de ficción de la obra artística.

Pero el culturalismo tiene al menos otras dos formulaciones teóricas válidas. Por una parte, el culturalismo supone, en los poetas de la generación del 68, un intento de proclamar la autonomía absoluta de la creación artística. Esta formulación sostiene la existencia paralela de arte y vida, de realidad y creación, de ser y escritura, como mundos irreconciliables, mundos en los que no existe intersección, y, en consecuencia, viene a proclamar que la única realidad que puede ocupar al poema es la que el propio poema crea. La creación artística, y el poema como tal, se convierte en su propia realidad y referencia, se *ensimisma* y niega cualquier existencia fuera de sí. Este ensimismamiento llevará, en un segundo momento, a convertir la propia materia del poema, el lenguaje, en el objeto poético, en una formulación metapoética. Por otra parte, como consecuencia de la pérdida de identidad y de

la autoficción del yo³⁸, el culturalismo se manifiesta en una voluntad de poblar el vacío de la existencia, la fugacidad del tiempo, etc., con máscaras que otorguen, mediante la redundancia, mediante la *amplificatio*, una apariencia de existencia, de realidad, a todo cuanto, en su fugacidad, es vanal y vacío³⁹. En este sentido, toda la creación poética de una buena parte de la generación en estos años adquiere un carácter de mera *representación*⁴⁰, de teatralidad absoluta, a la que, no en vano, sus títulos aluden de forma continua. García de la Concha⁴¹ ha apuntado una *visión barroca* dentro de la generación del 68 en estos años y creo que es en este sentido que cobra el culturalismo donde se manifiesta de una forma más eficiente tal *visión barroca*. La utilización de la redundancia y la amplificación como modos de construcción poética, la obsesiva preocupación por el vacío y la muerte, la atención al detalle y al miniaturismo poético en extensas descripciones que conforman una perfecta arquitectura lingüística, etc. son rasgos que aúnan en una misma corriente neobarroca a los autores de la generación del 68 con aquellos que empiezan a publicar en la primera mitad de la década.

Una parte importante de la poesía de estos años adquiere, así, un carácter de ficción, irónico, de falsificación⁴² frente a la supuesta autenticidad que habían sostenido para el poema muchos de los autores sociales. La máscara culturalista no sólo se convierte en

un modo de expresar indirectamente los sentimientos propios, sino que acaba distorsionando la propia voz poética, la forma de decir. La poesía se convierte así en un modo de escritura al final de todas las culturas⁴³, en el que suenan voces de otros autores, y en esto el *collage* y la intertextualidad son elementos fundamentales, aunque no exclusivos de la nueva generación. La voz poética del autor no resulta así una voz personal, sino polifónica, es decir, la personalidad de la voz poética de estos autores se caracteriza por la polifonía de voces que en su escritura se oyen. En definitiva, la escritura remite a sí misma, el lenguaje del poema remite a otros lenguajes poéticos, la voz del autor, a otras voces. La máscara se constituye así como el modo más característico de decir⁴⁴. Lo cierto es que el progresivo abandono del culturalismo más exterior por un culturalismo más asumido y por una reflexión metapoética en torno a 1970 va anunciando un cambio hacia una voz más personal que comenzará a hacerse patente ya en torno a 1974 aproximadamente⁴⁵. En este sentido, tal como declarará Gimferrer a Antoni Munne, el cambio de lengua de escritura que en 1970 lleva a cabo del castellano al catalán supone un ahondamiento en una voz más personal⁴⁶.

La corriente de irracionalismo que progresivamente había venido manifestándose, paralela a la corriente neobarroquizante, desde los primeros años sesenta, en una

voluntad de dotar al texto poético de una serie de medios de conocimiento más efectivos que los que en la técnica realista anterior se habían fundado en el racionalismo y la escritura lógica, crece considerablemente a partir de 1965. Esta tendencia irracionalista, que se manifiesta en la progresiva *fragmentación* del texto poético, se desarrolla al menos en tres líneas diferentes. El grupo que se reúne en torno a *Problemática-63* y Julio Campal empieza a mostrar, a partir de 1965, una atención especial por las manifestaciones vanguardistas mundiales que acontecen a partir de la II Guerra Mundial, paralela a la que muestra el *Grupo Zaj* fundado en Madrid en 1964. Su intento de realizar una poesía experimental, dentro de los movimientos experimentales mundiales, se sustenta en una fragmentación absoluta del texto poético, fragmentación que trata de eliminar, en su carácter absolutista, la discursividad del lenguaje en poesía, haciendo del poema referente de sí mismo, para, de esta manera, lograr una comunicación efectiva e inmediata con el receptor. La voluntad de identificar significante y significado y de eliminar el carácter discursivo del poema, vuelven a éste del lado de un formalismo radical y supone el embrión de la destrucción del lenguaje en su raíz más fundamental. A partir de 1965, tienen lugar las primeras exposiciones de poesía experimental en España y será en el segundo lustro de la década cuando empiecen a publicarse los primeros libros experimentales españoles

de la mano de Juan Hidalgo, Enrique Uribe, Fernando Millán o José M^a. Montells, entre otros. Los últimos años sesenta y los primeros de la década siguiente serán los más florecientes para la poesía experimental española, que irá ganando atención en diversas revistas nacionales (*Artesa*, *Poesía Hispánica*, *Fablas*) e internacionales (*Akzente*).

Pero si la línea poética experimental señalaba la manifestación más radical del creciente irracionalismo en la poesía española del segundo lustro de los años sesenta, no había de ser, de todas formas, la única. Castellet, en su antología de 1970, delimitaría perfectamente otras dos líneas poéticas de un manifiesto irracionalismo, como reacción al discurso lógico sobre el que se había fundamentado el realismo anterior:

En todo caso, se trata de evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística, para crear, en algunos casos, una "ilógica razonada" y, en otros, un "campo alógico" significante, cuya lectura exige un esfuerzo más visual que racional (...). A la creación de una "ilógica razonada" correspondería el intento de poetas tan dispares como Félix de Azúa (el más "narrativo" de todos), por una parte, y Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Guillermo Carnero o Ana María Moix, por otra (...). A la de un "campo alógico", corresponden también numerosos poemas, especialmente de Martínez Sarrión, Gimferrer, Molina-Foix y Panero, a pesar de las grandes diferencias que pueden observarse en ellos⁴⁷.

Parece evidente que la escritura que parte en estos autores de una "ilógica razonada" puede enlazarse, de modo aproximado, con una "voluntariedad de ruptura con

una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva", mientras que la escritura dentro del "campo alógico" parte de la negación absoluta, de la ignorancia completa de la lógica del poder, a través de "una conformación mental que proviene de la educación llamada post-gutenbergiana, es decir, en el código semántico de McLuhan, de la formación táctil de la personalidad"⁴⁸. En consecuencia, mientras el primer tipo de escritura, la "ilógica razonada", refleja la puesta en cuestión del sistema lógico del poder mediante la ruptura de tal sistema por medios próximos al pensamiento *silogístico*, y de ahí muchas veces su carácter narrativo, el segundo tipo de escritura, el "campo alógico", se halla más próximo a un tipo de pensamiento *aforístico*, inconcluso, en el que las configuraciones indefinidas y comunicadas en simultaneidad adquieren un papel protagonista. Así, mientras este tipo de escritura se encuentra más próximo al "automatismo psíquico puro", heredero del surrealismo⁴⁹, como en la poesía de Leopoldo M^a. Panero, de Antonio Martínez Sarrión o de Pere Gimferrer, la "ilógica razonada" se aproxima a un tipo de escritura heredera de la tradición simbolista, como en el caso de Félix de Azúa (cuyo título *Edgar en Stéphane* hace ya honor a la deuda establecida con los poetas simbolistas) o Guillermo Carnero⁵⁰. Aún dentro de este tipo de escritura que se desarrolla dentro de la "ilógica

razonada" podría distinguirse un grupo de poetas que están a mitad de camino entre el narrativismo heredado de la generación anterior y su fragmentación, como es el caso de Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez o Ana M^a. Moix, a los que podrían unirse, entre otros, los poetas de Claraboya o Juan Luis Panero. Próxima a la escritura simbolista de Carnero o Azúa se encuentra también, por ejemplo, la del primer Antonio Colinas⁵¹, mientras que cercana a la escritura de carácter surreal de Gimferrer o Martínez Sarrión se encuentra la poesía de Ullán, que en los años setenta evolucionará hacia un experimentalismo radical.

Con la aparición de *Veinte años de poesía española* en 1960, José M^a. Castellet había querido declarar la muerte de un tipo de poesía, de tradición simbolista, que había dominado en Europa entre 1870 y 1930, aproximadamente. Sin embargo, al editar diez años más tarde *Nueve novísimos*, había de reconocer entre los poetas más jóvenes modos de escritura que eran consecuencia de un modo de pensamiento fragmentario, de un "cogito interruptus", que enlazaba directamente con esa tradición simbolista y, en muchos casos, con su culminación en el surrealismo. Tanto es así que Joaquín Marco, apuntando los diversos puntos de enlace con el movimiento surrealista a lo largo de la posguerra, señalaría la coincidencia desde 1970 de "las nuevas posiciones, en poesía y novela, con las características

del *primer surrealismo*"⁵². Pero el inicio de este auge del movimiento surrealista, como consecuencia de la grave crisis de la razón racionalista que se siente en la época⁵³, en los poetas más jóvenes habría que llevarlo hasta 1964, y enlazarlo con la renovación estética que por esos años iniciaba la mayor parte de los poetas españoles, cuando el movimiento surrealista era la única vanguardia al alcance de los más jóvenes y se ofrecía como única salida al realismo practicado por una parte considerable de los poetas de posguerra, según opinaba Guillermo Carnero⁵⁴. Sin embargo, es en torno a 1967 y 1968, años de explosión generacional en que aparecen los primeros libros de los autores del 68, cuando el influjo del movimiento surrealista se hace más patente entre los jóvenes poetas. Así, Rosa María Pereda verá, algunos años más tarde, en la poesía de Carlos Edmundo Ory el puente poético con los más jóvenes, que iluminará "toda la poesía de imaginación que revolucionará el género a la altura de los años 67"⁵⁵. Por su parte, Leopoldo M^a. Panero situará su encuentro con el surrealismo en torno a 1967-1968, cuando el poeta cuenta diecinueve años y se traslada a Barcelona, poniéndose allí en contacto con el que sería el núcleo catalán de la antología *novísima*⁵⁶. En torno al Mayo del 68 situará Antonio Martínez Sarrión su máximo interés por el surrealismo, que a partir de esa fecha empezará a decrecer notablemente⁵⁷. Lo cierto es que el creciente auge del surrealismo, como consecuencia

del irracionalismo que se manifestaba ya en el primer lustro de la década, coincide con la línea neo-barroca que había desarrollado un grupo importante de poetas desde los primeros años sesenta, en su vinculación con una tendencia de clara raíz simbolista y modernista, configurando un modelo archi-estético que reproducirá una buena parte de los jóvenes autores que publican sus primeros libros (o en algún caso el segundo volumen) en torno a 1967 y 1968. Es el caso de libros como *La muerte en Beverly Hills*, de Pere Gimferrer, *Teatro de operaciones*, de Antonio Martínez Sarrión, *Así se fundó Carnaby Street*, de Leopoldo M^a. Panero, *Cepo para nutria*, de Félix de Azúa, *Los pasos perdidos*, de Marcos Ricardo Barnatán, *Génesis de la luz*, de Jaime Siles, o el caso, por otra parte, de libros como *Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal, *Coro de ánimas*, de Diego Jesús Jiménez, *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, *Memoria de la muerte*, de Antonio López Luna, *Preludios a una noche total*, de Antonio Colinas, etc. Si en la primera serie de libros citados la vinculación a una configuración surrealista es patente, en la segunda serie resulta clara la influencia, no desprovista en muchos casos de elementos surreales, de una fuerte corriente irracionalista, vinculada también, como el surrealismo, a la tradición simbolista. La mezcla caótica de mística y razón, en una voluntad de superar el terreno de la realidad aparente para prestar una mayor atención a lo

sombrío, a lo onírico y fantástico, será una de las características más relevantes de los poetas de la nueva generación en torno a estos años, tal como lo definiría José M^a. Carandell⁵⁸.

La verdad es que la recuperación de la poesía de Carlos Edmundo Ory o de Juan Larrea, dos heterodoxos modélicos en su capacidad de destrucción del lenguaje⁵⁹, la publicación de la *Poesía superrealista* de Vicente Aleixandre, *Los poetas surrealistas españoles* de Vittori Bodini, etc. o las continuas traducciones de los poetas surrealistas franceses (Bréton, Peret, Eluard, Vaché, Artaud, etc.) e incluso de los modelos que aquéllos encumbraron (Lautréamont, Sade, Jarry, etc.), durante los últimos años sesenta y los primeros setenta vienen a coincidir con el auge del surrealismo entre los poetas más jóvenes. Pronto se vincula el modo de expresión neo-surrealista como uno de los rasgos característicos de la archi-estética de la nueva poesía⁶⁰, o, al menos, de la más llamativa entre las nuevas creaciones, y se empiezan a marcar las distancias, que para 1971 aproximadamente ya resultan patentes, con los modos expresivos surreales, para ir atendiendo a unas formas de escritura más reflexiva, que toman su modelo en la obra de Mallarmé⁶¹, en algunos casos, o en la de otros poetas simbolistas y modernistas, en otros, dentro de la tendencia que Castellet había denominado "ilógica razonada", con un claro retorno a la recuperación de una tradición más

alejada de la ruptura que había justificado el neo-surrealismo. Para 1974 la deserción del surrealismo de aquellos elementos que habían contribuido más positivamente a configurar la archi-poética dominante entre 1967 y 1968, es absoluta⁶²: la escritura surrealista se consideraba como un paso necesario, pero ya superado, en la formación del lenguaje de la nueva poesía, fundado principalmente, en el uso literario, en la utilización consciente, de la imagen subconsciente. En definitiva, tal como escribiría Jenaro Talens años más tarde:

Literariamente sólo resulta productiva la escritura que utiliza desde fuera la técnica brétoniana, esto es, sabiendo en todo momento qué es lo que se hace con ese supuesto automatismo de base, como forma de desmontar su mismo carácter de norma⁶³.

Otras formas de escritura llevadas a cabo de un modo más consciente permitían una liberación del lenguaje mucho mayor que la que podía realizarse desde los presupuestos surrealistas.

En definitiva, la escritura neo-surrealista, y la atención al movimiento surrealista, que había configurado la poesía de un grupo importante de escritores jóvenes alrededor de 1967-1968, e incluso antes en algún caso, y uno de los núcleos originarios de la estética que hallaría su culminación en *Nueve novísimos*⁶⁴, empezaba a declinar para 1969, coincidiendo con la desintegración del grupo de amigos que había sido su centro⁶⁵ y con el

desencanto que había de caracterizar el fracaso de las revueltas estudiantiles, y a quedar completamente desacreditada un año más tarde, cuando la antología hacía su aparición. Castellet había iniciado las consultas para la elaboración de la antología durante 1968, sin embargo *Nueve novísimos* no aparecería sino dos años más tarde, cuando la estética que propugnaba era una estética que sus autores ya habían abandonado, como sutilmente apuntaba Gimferrer en las palabras que cerraban su poética en dicha antología:

Por lo demás, a la poesía en la que actualmente trabajo (...) no le son quizás plenamente aplicables algunas características que podían parecer inamovibles en mi obra anterior. Cabe esperar que ello suponga un progreso⁶⁶.

A la vista de estos datos no resultan, en modo alguno, extrañas las declaraciones de Ignacio Prat en su "manifiesto" *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*, declarando como póstumas las obras recogidas en la antología de Castellet:

La "Justificación" y el "Prólogo" eran sin duda obras (o bromas) póstumas de ... (aún ahora me resisto, no sé por qué, a escribir ese nombre que se transparentaba tras el pseudónimo, tan burdo).

Escribía el joven crítico adscribiendo la introducción de la antología a la mano de Pere Gimferrer. Y, a continuación, se preguntaba:

Y ¿qué justificaban o prologaban, sino poemas igualmente póstumos o imitaciones letra a letra de

canciones e himnos del tiempo de las barricadas, cuando todos éramos jóvenes y sargentos?

Y líneas más adelante era el propio autor quien se respondía a esta pregunta:

Y ¿en qué consistían "sus presentes? En sus pasados, desde luego (si se me permite la estupidez), pero, antes que nada, en los gestos cabalísticos que, allá por 1965-1968, habían trazado a espaldas (no de frente, porque no merecía la pena) de los gigantones poéticos de la "postguerra" (¿?). Puestos a instalarse como la "nueva generación"⁶⁷.

Es decir, las obras que se antologaban en *Nueve novísimos* pertenecían a un período de escritura ya concluido por los autores allá recogidos, un período que había caracterizado su producción entre 1965 (1966, si se tiene en cuenta la aparición de *Arde el mar*) y 1968, año para el que ya habían sido publicadas las obras y los poemas más importantes que habían de configurar aquella estética. Aquella estética había estado dominada, precisamente entre 1965 y 1968, por un creciente auge del surrealismo y de la escritura, en general, dominada por el irracionalismo literario, que, justamente en 1969, o quizá antes, con la ruptura del grupo que sirviera de núcleo a la antología, entraba en crisis entre aquellos autores. En definitiva, como escribirá Ignacio Prat en "La página negra":

No cabe duda, pues, de que la crisis de la estética novísima coincide con su puesta de largo en la antología de Castellet, y seguramente antecede aquélla a ésta en el tiempo, y no sólo en algunos meses⁶⁸.

Al aparecer la antología *Nueve novísimos*, la estética que propugnaba había entrado en crisis al menos año y medio antes, con lo que, paradójicamente, la antología venía a imponer como "poesía del futuro" una escritura que había desaparecido ya. En consecuencia, la antología truncaba, con el triunfo de una estética fenecida, una estética a la que sus autores habían renunciado ya al contemplar "la marabunta poética (que) amenaza(ba) con ocupar la cumbre misma del monte Parnaso"⁶⁹ que ellos mismos habían conquistado unos pocos años antes, el desarrollo de otras corrientes poéticas que se hallaban en plena efervescencia en torno a 1967 y 1968.

Entre 1967 y 1968 se habían publicado tres antologías poéticas que, bajo el título de joven poesía, reunían a los poetas de la más joven generación española. En 1967, cuando la colección *El Bardo*, que dirigía José Batlló en Barcelona, publica la antología *Doce jóvenes poetas españoles*, el cuerpo generacional no se encuentra aún completamente definido o, si se prefiere, las líneas estéticas que lo configuran son codominantes, sin que aún predomine ninguna de ellas, por lo que la antología aparece expresamente con el "deseo de facilitar el conocimiento de aquellos nombres nuevos que, en principio, pueden ofrecer algún tipo de interés poético" y no de presentar "una muestra antológica ni mucho menos el acta de nacimiento de una nueva promoción"⁷⁰. Un propósito semejante de abrir "las puertas de esta

Antología a todas las tendencias y a las posturas más dispares"⁷¹ es el que expresa Enrique Martín Pardo en el prólogo a *Antología de la joven poesía española*, publicada también en 1967. Sin embargo, pese al propósito expresado, Martín Pardo adelanta en su prólogo una serie de rasgos que definen la nueva poesía en una dirección más estrecha que la que la amplitud de miras de la selección demuestra. Así, por ejemplo, frente a la "depauperación del lenguaje" en la poesía que han llevado a cabo generaciones anteriores, la nueva poesía, enlazando con las propuestas adelantadas por los autores de *Poesía última*, se fundamenta en el convencimiento de que "el poema es un ejercicio del lenguaje, un modo concreto de operar con las palabras"⁷². En consecuencia, la fundamentación del poema en el ejercicio del lenguaje permite la crítica de la tendencia poética social que ha producido muchas veces "¿poemas? cargados de buena voluntad, pero que están más cerca del pasquín o panfleto que del poema"⁷³. Consecuentemente, los jóvenes poetas, presentados por Martín Pardo, son conscientes de que "se ha hecho una poesía-mensaje que ha terminado por no transmitir nada y se ha olvidado que ese mensaje se expresaba a través de una forma artística: el poema"⁷⁴. La manera que el joven poeta tiene de superar la "poesía-mensaje" característica de la tendencia social es atender a poetas como Bertolt Brecht, Nazim Hikmet, Eutuchenko, Allen Ginsberg, poetas todos ellos que muestran un camino

de escritura más moderno que el que siguieron los poetas sociales, poetas que "están más cerca de los españoles Jaime Gil de Biedma, José Angel Valente y Claudio Rodríguez que de las generaciones anteriores"⁷⁵. Así, tal como había propuesto Claraboya en torno a 1965, la joven poesía habrá de declarar superada la dicotomía social-intimista de la primera posguerra⁷⁶, para enlazar con la producción de la generación del medio siglo.

Si, por un lado, la joven poesía se hallaba con el peligro de no poder superar una estética ya fenecida como era la del poema-mensaje, por otro lado, corría el peligro de caer en el extremo opuesto, en una poesía de un falso vanguardismo que "se caracteriza por una ausencia total de mensaje, entendiendo éste como una comunicación pasional"⁷⁷. Si los modelos de superación de la estética social se encontraban en las obras de poetas del 50 como Gil de Biedma, Valente o Claudio Rodríguez, la superación de una estética formalista absoluta la encontrará Martín Pardo en Julio Campal, Angel Crespo y Gabino Alejandro Carriedo. Así pues, desde un punto de vista estético-poético, la nueva generación de poetas no se caracterizará por la ruptura con la poesía inmediatamente anterior, sino por el enlace, de un lado o de otro, con el desarrollo estético que los poetas de la generación del medio siglo habían llevado a cabo en el primer lustro de los años sesenta. Formalmente, la nueva poesía se caracterizará, según la opinión de Martín

Pardo, por una parte, por el abandono de la rima y de las formas métricas tradicionales y, por otra, por la aproximación hacia la canción-poema puesta de moda por los cantautores de la música moderna⁷⁸.

Semejante voluntad de enlazar a los jóvenes poetas con las estéticas más avanzadas de la generación del medio siglo que la que exponía Martín Pardo en su antología de 1967, sustentaba José Batlló en *Antología de la Nueva Poesía Española*⁷⁹, aparecida en 1968, en la que recogía, junto a los principales poetas de la generación del 50, la obra de Pedro Gimferrer, José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán. En el prólogo de aquella antología, Batlló, del mismo modo que lo había hecho Martín Pardo, trataba de establecer la "ruptura" de la "nueva poesía", aquella que producían la generación del 50 y los poetas más jóvenes, con la poesía anterior, aquella que había quedado representada en la *Antología consultada* que Francisco Ribes había elaborado en 1952. En cierto modo, y si se leen atentamente las palabras del prólogo de Batlló puede comprobarse, su antología resulta un *contrafactum* perfecto de la que Ribes editara dieciséis años antes.

La idea de *ruptura* se iba, de esta manera, fraguando entre 1967 y 1968⁸⁰ como un modo de enfrentamiento a la estética que había dominado durante los primeros años de la posguerra, es decir contra los poetas que habían sido recogidos en la *Antología consultada*, esto es, los

autores de la primera generación de posguerra. Sin embargo, pronto, hacia 1970, comenzaría a avanzarse una formulación de la ruptura mucho más radical, formulación que condicionaría la selección de poetas y poemas tanto en *Nueve novísimos*, de Castellet, como en *Nueva poesía española*, de Martín Pardo, haciendo que ambas antologías perdieran el carácter abarcador y representativo de alguna de las anteriores, en favor de un carácter, podría decirse, más tendencioso, bajo la forma de un rasgo más selectivo. José M^a. Castellet expondría los nuevos términos en los que se sitúa la ruptura en la "Justificación" de su antología:

El bloque de la poesía española de la posguerra, a través de modos y estilos o de modas y formas distintas, había mantenido una cierta coherencia a lo largo de casi veinticinco años, coherencia que a mi entender se explicaba, en parte al menos, por factores sociopolíticos derivados del trauma y de las consecuencias de la guerra civil. Por el contrario, los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés⁸¹.

Y ¿en qué consistía esa supuesta ruptura de los jóvenes poetas?. En "revivir ciertas concepciones de la poesía (...) que habían sido olvidadas o combatidas por los poetas anteriores"⁸², es decir en recuperar aquella "tradición simbolista" cuya muerte se había encargado el mismo Castellet de proclamar en su antología *Veinte años de poesía española*. En consecuencia, la selección de los

poetas que habrían de integrar la nueva antología se realizaría considerando su carácter representativo de la ruptura que se proclamaba desde la "Justificación", y, así, Castellet declaraba:

sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos de la ruptura, descartando conscientemente a una serie de estimables poetas de la misma generación que, por unos u otros motivos, no parecen haberse propuesto la misma tentativa⁸³.

Y, dentro de estas tendencias rupturistas, Castellet no había seleccionado a los representantes de todos aquellos modos de ruptura manifiestos hasta ese momento, sino a poetas característicos de una determinada tendencia rupturista: "la presente antología no puede pretender incluir a todos los poetas de la ruptura"⁸⁴.

Semejante espíritu de ruptura que el que expresaba Castellet en la "Justificación" de su antología iba a presidir la Nueva poesía española que Enrique Martín Pardo publicaría en 1970, tal como lo expresa en las palabras iniciales de su prólogo:

Me he propuesto mostrar la última generación de poetas españoles y he reunido en esta antología si no los más "representativos" de su generación, sí los que a mi juicio se han planteado con más seriedad el propósito de hacer una poesía con todo el bagaje cultural posible que distorsione los pobres y acartonados postulados poéticos que hasta ahora han imperado en nuestro país. Por eso quiero dejar bien claro que el único deseo que me ha movido, desde el momento que comencé este libro, ha sido recopilar parte de la obra de un grupo de poetas jóvenes que entienden la poesía como un ejercicio de tensión entre la imaginación y el lenguaje⁸⁵.

Y más adelante, el antólogo señalará el carácter "tendencioso" de su obra, al escribir: "No me interesa presentar una Antología expositiva, (...) sino más bien una selección que, a mi entender, encabeza el movimiento auténticamente progresista de nuestra lírica"⁸⁶. Como Castellet, Martín Pardo realiza su selección antológica desde semejantes posiciones de ruptura con la poesía anterior, radicalizando su postura de 1968 de apoyo a una poesía entendida como ejercicio de lenguaje. En este sentido, de las dos tendencias que él señala como dominantes en la poesía joven, una heredera de Antonio Machado, César Vallejo y, en cierto modo, Luis Cernuda, que ve "en el poema el medio más viable de comunicación con el lector", y otra heredera de la generación del 27, que pone su acento en la poesía como un ejercicio lingüístico, la selección antológica se lleva a cabo exclusivamente entre los que continúan esta segunda tendencia, que es lanzada como vanguardia absoluta frente a la poesía anterior:

El grupo de poetas que integra este libro (...) sigue muy de cerca los pasos de los mejores representantes de la generación del 27. Poesía culta, densa, intimista, a veces decadente, a veces deliberadamente irracional, dispuesta siempre a que la imaginación encuentre el cauce más apropiado para su completa realización⁸⁷.

Y el enlace de estos poetas jóvenes con la generación del 27 se lleva a cabo teniendo en cuenta que éstos fueron

los máximos representantes del movimiento simbolista y del surrealismo en España.

Tanto la antología de Castellet como la de Martín Pardo pretendían establecer, desde el modelo de la *antología-manifiesto*, una nueva vanguardia poética que ellos mismos lanzaban como *ruptura* absoluta con la poesía anterior, y eran, en cierto modo, herederas del espíritu que había culminado en torno a 1968 y que había iniciado su declive en aquel momento. Sus antologías no pretendían mostrar las diversas tendencias poéticas en que se incluían los más jóvenes creadores españoles, sino tan sólo una parte de ellas, que aparecía proyectada como única vanguardia, como única manifestación progresista de la evolución poética capaz de superar el momento de crisis en que supuestamente se encontraba la poesía española en aquellos momentos. El enlace de las dos antologías a través de las figuras de Guillermo Carnero y Pedro Gimferrer permite considerar a ambas selecciones como la manifestación doble de un frente estético, dentro de lo que en *Nueve novísimos* se había considerado como la *coqueluche*, único en la joven poesía española. Pero, pese a todo, la antología de Martín Pardo estaba ya vacía de las "estridencias" que habían poblado la selección mostrada por Castellet en la *coqueluche*, que había solicitado poemas a los autores que confirmaran las tesis rupturistas expuestas en su prólogo⁸⁸. El caso más evidente es el de Guillermo Carnero, que excluye de la

antología de Martín Pardo poemas como "Minerva y el centauro", "Vaya con Dios, mi amor", "Dos cruces", "Las amistades peligrosas" o "Gato escaldado del agua fría huye", que parecen confirmar la tesis de Castellet sobre la influencia de los *mass-media* en la formación de los jóvenes poetas, en favor de poemas pertenecientes a su primer libro *Dibujo de la muerte*. La idea de la ruptura absoluta con la poesía anterior, que había presidido la elaboración⁸⁹ de *Nueve novísimos*, había entrado parcialmente en crisis cuando Martín Pardo elabora su *Nueva poesía española*; frente a aquélla, como opina Ignacio Prat, "ésta levanta el estandarte de la tradición y la continuidad frente a -o paralelamente- al de la revolución y la ruptura"⁹⁰. Y así, Martín Pardo no duda en señalar en su prólogo una serie de eslabones poéticos, del mismo modo que lo había hecho en 1968, entre los jóvenes poetas y la generación del 27:

A ellos (los poetas de la antología) se les debe uno de los intentos más serios de revitalización de nuestra lírica, que entronca con Aleixandre, Lorca, Cernuda, el grupo de la Revista *Cántico de Córdoba*, del que cabe destacar a Ricardo Molina y Pablo García Baena y, sin olvidar que hablo de conexiones, sigue en Alfonso Canales, José Manuel Caballero Bonald y Alvarez Ortega⁹¹.

Cuando en 1971, Antonio Prieto publique su antología *Espejo del amor y de la muerte* señalará ya en los autores que selecciona cómo el cambio que sintomáticamente apuntan, se inserta en una tradición de poesía formalista que parte de los autores provenzales, en "un mar amplio,

incitante, por el que se puede comunicar antes de entender"⁹². Ya en la antología de Prieto, el cambio poético (se ha excluido cuidadosamente la palabra "ruptura") sólo puede darse dentro de una tradición más amplia. Para 1970 se empezaban a detectar los primeros síntomas de un cambio en la perspectiva generacional, un cambio que comenzaba a sustituir la idea de *ruptura*, dominante en los años anteriores, por "una búsqueda de la tradición entendida como elemento de singularización -en pro de la voz de cada poeta- y como elemento de innovación"⁹³.

Un último aspecto de la estética joven durante los años sesenta resulta característico: la presencia de la sensibilidad *camp*. Tal como ha señalado José Luis García Martín, "la incorporación de la sensibilidad *camp* constituye la característica más llamativa de la ruptura poética iniciada en la segunda mitad de los años sesenta"⁹⁴. Lo *camp* y su influjo, patente en *Nueve novísimos*, se define, principalmente, por dos aspectos consustanciales a su propia esencia. Por un lado, lo *camp*, supone, del mismo modo que el *culturalismo*, un campo simbólico de referencias estéticas, de signos y emblemas con significación mítica, que evita la referencia a la realidad circundante y, en consecuencia, facilita la expresión indirecta del yo lírico. Consiguientemente, la utilización de referencias estéticas con una significación mítica conlleva una

voluntad de huida hacia la supuesta "edad mítica" que las citadas referencias estéticas patentizan⁹⁵. Así, lo *camp*, como campo simbólico de referencias, presenta, al menos, dos vertientes complementarias: por un lado, ignorancia y negación de la realidad circundante; por otro, voluntad de huida hacia una edad mítica, situada en el pasado, y que habita un espacio en la nostalgia, vivida o no vivida. En consecuencia, lo *camp* supone, por otro lado, como manifestación de "una crisis profunda de la sociedad burguesa que impide a los intelectuales sentirse integrados en su propia clase"⁹⁶, y en una actitud semejante a la de los creadores del Modernismo y del arte "fin de siglo"⁹⁷, un estado de suspensión de toda creencia, que evita una posición crítica de afirmación o negación frente a la sociedad del momento, superando, así, los poetas jóvenes "la actitud maniquea de la generación anterior", tal como apuntará Castellet⁹⁸. En este sentido, Susan Sontag, cuyas "Notas sobre *camp*" sigue Castellet en este tema, había señalado que "la sensibilidad "camp" no tiene compromiso, es despolitizada; o al menos apolítica"⁹⁹. Y en la ausencia de una voluntad política, de una actitud crítica maniquea ante la sociedad del momento, la sensibilidad *camp* evita tomar un posicionamiento moral ante la realidad, niega la posibilidad interpretativa y de valoración ética ante el hecho artístico, y, a su vez, niega el propio sistema de oposiciones que sostiene tal concepción interpretativa y

moral de la creación artística estableciendo un *grado cero* o *término no marcado*¹⁰⁰, que abre una nueva vía ante la realidad. Ahora bien, en su superación del sistema establecido de vigenecias, en su negativa a realizar una referencia directa a la realidad circundante a tomar una posición moral ante la realidad, lo *camp* supone la negación absoluta de un determinado estado de cosas, de dicha realidad, aunque también de su oposición, y se establece como una "veta crítica" de la civilización de la opulencia, que Florencio Martínez Ruiz supo detectar en su antología *La nueva poesía española*¹⁰¹.

Lo *camp*, por otro lado, tal como lo define Susan Sontag, "es la potencialización más ambiciosa de la sensibilidad, de la metáfora de la vida en cuanto teatro"¹⁰², y en su teatralidad, en el carácter de representación que toma el arte bajo su configuración, la influencia de la sensibilidad *camp* se aúna en los poetas de la generación del 68, en el segundo lustro de los años sesenta, con el creciente neo-barroquismo en la realización de una poesía que se fundamenta en la recreación, en la invención, en el carácter sustitutorio, emblemático y simbólico de los referentes poéticos, y, por otra parte, en una poesía que muestra un claro regusto, del mismo modo que el Modernismo y el Simbolismo, por la palabra musical y sensitiva¹⁰³, por la palabra que comunica antes de ser entendida¹⁰⁴. En este sentido, la tendencia neo-barroca y la sensibilidad *camp*

vienen a unirse a la influencia de los *mass-media* en la formación de los poetas, en la realización de unos poemas que desarrollan un pensamiento aforístico, y no silogístico, fragmentado, fundado en los sentidos y en la expresión poética a través de imágenes fácilmente visualizables¹⁰⁵, que se desenvuelve en referencias a sistemas semiológicos secundarios, creados con anterioridad a la propia escritura del poema, y que adquieren un carácter de configuración mítica¹⁰⁶.

"Todos los objetos y personas *"camp"* contienen un considerable elemento de artificio", "*"Camp"* (...) es el amor a lo exagerado, lo *"off"*, el ser impropio de las cosas", "El sello del *camp* es el espíritu de extravagancia", escribirá Susan Sontag en sus "Notas sobre *"camp"*"¹⁰⁷. Si la sensibilidad *camp* es índice y consecuencia directa de lo artificioso y extravagante, de la consideración emblemática del objeto, lejos de su significación primera, es evidente que su expresión había de encontrar un canal apropiado en la estética rupturista que predominó en el segundo lustro de los años sesenta y principalmente en torno a 1968. Como estandarte de la exageración, de lo artificio y extravagante, lo *camp* señalaba el índice propio de la ruptura en su manifestación más emblemática y marcaba, en cierto modo, el sentido mismo de dicha ruptura. La suerte de lo *camp* en la poesía de la generación del 68 iría unida a la de la estética de la ruptura, y la pronta desaparición de

ésta a comienzos de los años setenta, en la búsqueda de una tradición que propiciara una voz más personal, conllevaría el olvido de la sensibilidad *camp* sin dejar mayores huellas¹⁰⁸. Lo cierto es que para 1971, las manifestaciones de la estética *camp* son prácticamente nulas.

La década de los setenta se abría con un panel pleno de posibilidades que permitiría, gracias a una renovación poética radical que se había extendido a lo largo de casi diez años, una vuelta a una voz más personal, a unos modos de expresión que irían poco a poco enlazando con toda una tradición poética anterior, como no podía ser menos, de la que los jóvenes poetas de comienzos de los años setenta no se manifestaban sino como un eslabón más, un eslabón que, pese a todos los gestos, no había conseguido romper con nada, sino continuar la única línea posible de escritura: la de la buena poesía.

II

La euforia que había culminado en el espíritu de 1968 inicia en ese mismo momento su declive, su decadencia que teñirá la evolución de la joven poesía española a lo largo de los primeros años de la década de los setenta. Las revueltas estudiantiles que triunfan en la primavera de 1968, no sólo en Francia sino en casi todo el mundo occidental, venían a coincidir con un espíritu más amplio. El intento de revolución en la esfera del sistema social y político tenía su correlato estético en la voluntad de ruptura con el sistema literario, y artístico en general, que los jóvenes creadores heredaban de sus mayores en la segunda mitad de los años sesenta. Ya ha quedado apuntado que la idea de ruptura se iba fraguando de una manera consciente entre 1967 y 1968 como un modo de enfrentamiento a la estética que había dominado durante los primeros años de la posguerra. En este sentido, las declaraciones de Pere Gimferrer resultan reveladoras:

La tendencia a una ruptura, esta vez ya consciente (en *Arde el mar* fue sobre todo indeliberada), con la poesía dominante en España presidió aún más *Extraña fruta*, escrito entre enero

y junio de 1968 y que debía ser (más de treinta poemas) el más extenso de mis libros¹⁰⁹.

Sin embargo, tan sólo un año más tarde de ese período rupturista, el propio autor manifestaba su renuncia parcial al ambiente en que habían sido escritos aquellos poemas: "Su experimentalismo era quizá demasiado arriesgado o excesiva mi timidez: finalmente, no me resolví a rescatar sino algunos poemas -los que me parecían más logrados-"¹¹⁰. Así pues, tenemos que el autor emblemático de una de las tendencias más renovadoras dentro de la joven generación inicia, paralelamente a las revueltas estudiantiles del 68, un período de creación experimental y auténticamente rupturista con el sistema estético precedente, para un año más tarde volver sobre sus propios pasos y negar la mayor parte de los logros alcanzados en esa etapa.

Como se vio, ese momento de intento de ruptura estética, que culmina en torno a los primeros meses de 1968, coincide con un creciente auge del surrealismo y de la escritura de raíz irracional, que se venía manifestando desde el primer lustro de la década, que alcanza por esa época su máxima influencia en una parte importante de los poetas de la joven generación. Así, en torno a 1968, en el momento en que se produce la eclosión generacional, coinciden bajo un mismo espíritu que determina el signo de la época, por un lado, las revueltas estudiantiles, por otro, la voluntad de una ruptura expresa con el sistema estético precedente, y por

último, la fuerte influencia del surrealismo y de las corrientes irracionalistas que habían venido manifestándose desde algunos años atrás, pero que alcanzan su momento culminante en ese período. Estos elementos constituyen el entramado fundamental del clima de euforia que vive la joven generación en torno a 1968. Pero el fracaso de las revueltas estudiantiles, con la reafirmación del sistema socio-político precedente, conlleva paralelamente la frustración de los proyectos generacionales, la deserción de las propuestas del surrealismo, que pronto no parecerá ya un movimiento "tan negativo como entonces (...), no es peligroso"¹¹¹, y el progresivo abandono de la idea de ruptura con el sistema estético precedente. Los años que transcurren entre 1968 y 1973 se caracterizan por el progresivo alejamiento de estas tres propuestas estético-sociales.

Desencanto empieza a ser la palabra que define el ambiente social y artístico de la joven generación del 68 en los momentos posteriores a su año fundacional. El espíritu eufórico que había triunfado en la primera mitad de 1968, deja paso, tras su fracaso, a un sentimiento de abatimiento y frustración que Ignacio Prat definirá perfectamente:

He llamado a este algo, que alguien advertía, "desesperanza", como antes lo llamé "abatimiento", "postración", "sentimiento de derrota y fracaso" y "desencanto" (...), y he querido aludir al cese, cese muy precoz, de la esperanza definitoria de todo grupo generacional, y que en este grupo en concreto da la impresión de haber sido estrangulada por el

propio cuerpo en que alentaba, aterrado de verla en su sueño, intacta en manos de algún enemigo¹¹².

Desencanto que queda patente en las palabras testimoniales de Leopoldo M^a. Panero, quien, en declaraciones a Federico Campbell en 1971, explica: "diciendo no, o tratando de protestar, no se destruye nada sino que se integra uno en el sistema"¹¹³. El poeta cuestionaba la *euforia negadora* que había caracterizado a su generación en el período que había culminado en la primavera de 1968 y adelantaba una reflexión que años más tarde expondría Jenaro Talens a propósito de su generación:

Lo "marginal" no es sino la variante invertida de lo que dice negar, y potenciar su funcionalidad, potenciar el orden que lo implica. No se puede estar al margen porque no hay márgenes. A la asunción, más o menos consciente, de esta imposibilidad de estar fuera es a lo que llamaremos, utilizando la terminología de Carlos Bousoño, "verdadera realidad" del arte contemporáneo, en general, y de la generación de Martínez Sarrión, en particular¹¹⁴.

El impulso negador, que había caracterizado a la generación en su primera etapa, venía a confirmar en sus límites el sistema que aparentemente había pretendido negar y, en consecuencia, el segundo movimiento generacional se habría de caracterizar por la asunción de esa imposibilidad negadora, puesto que todo intento rupturista y negador termina con la instauración de un nuevo orden más riguroso que el precedente.

Sin embargo, pese a que esa sensación de *desencanto* que he descrito comienza a generalizarse ya durante la

segunda mitad de 1968, los ecos del espíritu eufórico que había triunfado en los primeros meses de ese año aún se pueden oír en algunos textos que adquieren el carácter de manifiestos literarios incluso hasta 1970 y 1971. No me refiero sólo a antologías poéticas como *Nueve novísimos*, de José M^a. Castellet, o *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, que, como ya quedó apuntado, habían comenzado a elaborarse con bastantes meses de antelación con respecto a su publicación y que, por lo tanto, promulgaban como actual una estética que ya había desaparecido en el momento en que las antologías vieron la luz, sino a textos, como por ejemplo "Notas para una poética de nuestro tiempo", de Antonio Colinas¹¹⁵, o "Notas parciales sobre poesía española de posguerra", de Pere Gimferrer, que aunque escritos con algunos meses de antelación con respecto a su publicación¹¹⁶, eran herederos del ambiente generado años atrás y de la estética rupturista que había culminado en 1968. Sólo de esta manera pueden entenderse en su verdadera dimensión propuestas como las siguientes:

Parece claro que toda poesía viva, toda poesía nueva debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente: en su destrucción, en su contradicción, en su escarnio -ya sea por la vía indirecta de acudir a unos maestros postergados o insólitos, ya por la directa de descomponer y barrenar el lenguaje imperante¹¹⁷.

O como éstas:

La mayoría de poetas españoles han hecho un arte -por adulta que sea su edad- de no decir absolutamente nada, ni respecto a la realidad, ni respecto al lenguaje. Como no veo que la poesía pueda tener otros temas, es obvio que la mayoría de poetas españoles no escriben nada que valga la pena de ser leído. Urge un planteamiento de la realidad. O mejor dicho: urge un planteamiento poético de la realidad¹¹⁸.

Incluso aún son perceptibles en los primeros años setenta en diversos autores las huellas de la estética que había triunfado en torno a 1968. Así, el surrealismo y las corrientes de carácter más irracionalista que habían culminado en aquel momento y cuya influencia empezaba a declinar entre los más jóvenes creadores, subyacen en sus técnicas fundamentales, por ejemplo, en los primeros poemas de Jaime Siles, como el propio autor reconoce en una poética del momento¹¹⁹. Y es que en el surrealismo aún se percibía un especial modo de conocimiento de la realidad a través de la palabra, como el propio Siles expondría en un lúcido artículo en 1972:

Cuando el objeto poético no es algo inmediato, tangible, sino algo que excede las dimensiones de lo natural, difícilmente hallamos signos representativos para la expresión de su concepto. Y cuando el conocimiento, o mejor, presentimiento de tal objeto obedece a una sensación, el poeta hace uso de la conjunción de una serie de palabras que al enlazar su contenido semántico produzcan otro nuevo, más transparente, pese a su aparente hermetismo. Al ponerse en relación tales signos se origina un florecer semántico que antes no tenían, y que, por separado, siguen sin tener. (...) Como si las palabras, por su roce o enfrentamiento, produjesen chispas, y estas chispas constituyeran una nueva significación, única en cada uno de los casos, y que sería, en último término, la emoción estética surgida de la semántica poética¹²⁰.

Así pues, por una parte, las palabras, el lenguaje, en asociaciones inéditas, cobran un nuevo significado independiente del que tenían, y, en consecuencia, la realidad se ilumina desde el lenguaje con una luz completamente nueva; por otra, de modo paradójico, en su intangibilidad, el objeto poético difícilmente encuentra representación a través del lenguaje, que muestra, de esta manera, su incapacidad para expresar lo inexpresable, su *cortedad en el decir*. Ambas reflexiones reflejan una semejante concepción de la poesía como un modo de conocimiento insustituible de la realidad a través del lenguaje, pero mientras la primera expresa su autocomplacencia en el saber alcanzado, la segunda muestra el fracaso ante su incapacidad de expresar la totalidad y se vincula, de esta manera, con la poética del silencio¹²¹.

Pues bien, en torno a 1970 acontece en los poetas de la generación del 68 la sustitución de un modo de concepción poética por otro. La enumeración caótica¹²² o semi-caótica y el collage, característicos de la poesía de corte fuertemente irracional que culmina en torno a 1968, eran el correlato estético de un pensamiento más profundo que concebía el poema como el espacio de encuentro de elementos dispares en la realidad aparente que en asociaciones inéditas mostraban zonas de ésta totalmente nuevas, que pensaba expresar al ser último en su totalidad a través de la enumeración dispersiva y

extensiva de lo diverso. Bajo esta idea subyacía una concepción panteísta de la realidad, que se manifestaba, en un sentido, como armonía de contrarios¹²³, de manera que éstos podían confluír en el espacio del poema, y, en otro, en la construcción analógica del texto, puesto que todas las realidades distintas pueden ser igualadas en el poema, que de esta manera se convierte en una parte de la expresión de la única realidad existente, del único ser. La fundamentación del poema en un sistema analógico suponía la existencia de un pensamiento metafórico negador del sistema lógico racional¹²⁴. En consecuencia, la relación establecida entre lenguaje y pensamiento, y entre lenguaje y realidad, resultaría meramente accidental. La búsqueda de una relación verdadera con la realidad se dará a través de un pensamiento irracional, que los poetas de la generación del 68 habían heredado de los autores surrealistas. Sin embargo, este modo de concepción de la realidad y del poema comienza en torno a 1970 a ser sustituido por una nueva concepción derivada del espíritu de *desencanto* surgido después de 1968; se trata de lograr la captación de lo esencial en lo diverso como modo de expresión de la totalidad del Ser. En consecuencia, el acto de poetizar se convierte en un proceso de progresiva depuración del lenguaje, un proceso de negación y eliminación de todo elemento considerado superfluo en una ascensión a través de la palabra, una depuración del lenguaje que tiene su abismo en el

silencio, en el espacio en blanco. El discurso poético se desprende completamente de toda apoyatura anecdótica y circunstancial, la palabra inicia su penetración de la esencia que sustenta la realidad¹²⁵, en una manifestación estética neo-purista. Este proceso progresivo de depuración de la palabra poética es perceptible en una buena parte de las manifestaciones estéticas de los jóvenes creadores a partir de 1970 aproximadamente y, en cierto modo, resulta definitorio de la poesía de la generación del 68 a lo largo de una período importante de esa década.

Describir el espíritu de *desencanto* que caracteriza el ambiente generacional posterior al momento definitorio de 1968, y que se hace ya patente a partir de 1970, no tendría ningún sentido si este espíritu no configurara una formulación lingüística de características específicas, no se manifestara en un modo de escritura diferente al que había definido el momento eufórico previo. Ya he adelantado alguno de los caracteres que van a conformar la nueva estética de la generación, pero habría que preguntarse más, de dónde procede esta estética *desencantada*, cuál es su origen y cuáles sus manifestaciones más características. Es evidente que, si el espíritu de *desencanto* que caracteriza a la generación a partir de 1968-1969 aproximadamente es resultado de un espíritu eufórico previo que se ve, en un momento determinado, defraudado por el discurrir de los

acontecimientos, las manifestaciones estéticas de ese nuevo período establecerán como referencia la formulación estética precedente, y no resulta desatinado apuntar, como lo hace Prat, que la infelicidad de ese nuevo momento estético generacional "proceda de alguna clase de autoinspección de sus características lingüísticas específicas"¹²⁶, de una reflexión detenida, dentro de los límites estéticos que establece el espacio del poema, sobre el propio desarrollo poético anterior y también sobre el actual. En este sentido, las siguientes palabras de Leopoldo M^a. Panero en su entrevista con Federico Campbell resultan plenamente reveladoras:

Yo creo que en este momento sólo hay dos rutas: una que parte del surrealismo y otra que nació en Mallarmé. El grupo de los Novísimos oscila entre estas dos líneas. La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que no quiere decir nada, y algo que quiere decir nada. Lo primero puede ser inconsciente y no reflexivo; lo segundo necesita ser reflexivo¹²⁷.

Y añade más adelante con respecto a su producción inmediatamente anterior: "*Carnaby Street* es novísimos, es surrealismo. Por eso estoy bastante arrepentido del libro en ese sentido. No en el sentido estético, sino en el teórico"¹²⁸. En consecuencia, Panero, uno de los "heterodoxos" en la nueva generación, señalado por Gimferrer, abandona el proyecto novísimo decididamente apenas unos meses después de que la estética impulsada por Castellet tuviera su puesta de largo. Frente a la estética precedente, aquella que había triunfado en torno

a 1968, basada en la escritura surrealista, en la *irreflexión inconsciente*, la nueva propuesta había de fundarse en la *reflexión sobre el vacío*, sobre el decir *nada*, en la reflexión sobre el silencio de la obra poética, sobre la incapacidad del lenguaje para expresar la realidad, en una concepción que, presente desde la primera etapa de desarrollo generacional, se expone a partir de este momento de modo radicalizado. Y el modelo de la nueva estética no va a ser ya Gimferrer o Carnero, como en el primer período, sino Félix de Azúa, quien quizá "sea el único que cultiva" la nueva estética, mientras que "todos los demás poetas jóvenes españoles se dedican única y exclusivamente" a seguir la línea de escritura irreflexiva¹²⁹.

La opinión de Leopoldo M^a. Panero resultaba de todo punto exagerada, puesto que, paralelamente al proceso reflexivo iniciado por una parte de los poetas jóvenes hacia la reflexión sobre el vacío, sobre el espacio en blanco de la página y sobre el silencio, sobre el decir *nada*, se inicia en otro grupo de jóvenes un nuevo proceso, también reflexivo-crítico, que toma por objeto la escritura misma y que deriva en la metapoesía. Entre 1970 y 1971 se publican tres libros que emblematizan la nueva tendencia reflexiva metapoética dentro de la generación más joven: *Els miralls*, de Pere Gimferrer, *El sueño de Escipión*, de Guillermo Carnero, y *Ritual para un artificio*, de Jenaro Talens. Por metapoesía se entiende

"el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público"¹³⁰. Así, un metapoema desarrolla dos niveles de discurso paralelos: un nivel que coincide con lo que habitualmente se entiende por poema; y un nivel donde el poema reflexiona sobre sí mismo. La metapoesía, del mismo modo que la poética del silencio, surge de la concepción de la poesía como un enfrentamiento entre realidad y lenguaje, y nace ante la constatación del fracaso del lenguaje poético para comunicar una experiencia vivida¹³¹, la realidad. Si la poética del silencio se enfrenta al abismo del blanco de la página, la metapoesía expresa el olvido del habla¹³². Para Carlos Bousoño, la metapoesía se fundamenta en tres premisas: 1º) la incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad; 2º) la incapacidad de la obra de arte para representar dicha realidad; 3º) el desenmascaramiento del lenguaje del poder mediante su ironización. Dos consecuencias se derivan, por lo tanto, de la utilización de la escritura metapoética, según Bousoño:

La metapoesía además de ser un desenmascaramiento y rebeldía contra el Poder, según ya vimos, es una manifestación del carácter imaginario, o sea, no real, de la obra estética¹³³.

En cuanto manifestación del carácter no real de la obra de arte, la metapoesía pone de relieve la incapacidad de

ésta, y su concreción en el poema, para comunicar una experiencia, la realidad.

El metapoema trata de materializar la distancia entre la experiencia y su representación en el poema, surge de hecho entre los límites del poema y de la propia experiencia de la realidad, intentando integrar en un sólo discurso sus dos niveles (poético y metapoético) de existencia, afirmando así la autonomía del hecho artístico. En consecuencia, se da un progresivo proceso de distanciamiento en la escritura metapoética como resultado de los tres estadios de alejamiento entre poema y experiencia de la realidad que el metapoema patentiza: 1º) sustitución de la vida por la *consideración* de la misma; 2º) sustitución de la experiencia de esa consideración por la experiencia literaria; 3º) ironía sobre la propia labor poética¹³⁴. De esta manera, los tres estadios de distanciamiento entre metapoema y experiencia de la realidad se relacionan directamente con las tres premisas, señaladas por Bousoño, sobre las que se sustenta la metapoesía: incapacidad *gnoseológica*, incapacidad *expresiva* y función *crítica*. El lenguaje en la metapoesía desarrolla una función crítica, desenmascara el lenguaje del poder y se rebela contra éste, según opina Bousoño, y reflexiona al mismo tiempo sobre sí mismo, pero lo hace precisamente desde la misma experimentación del lenguaje, es decir, cae en la paradoja de negar la capacidad expresiva del lenguaje

desde el mismo lenguaje y, por lo tanto, negando el sistema que lo sustenta, lo afirma¹³⁵.

El proceso de reflexión y autocrítica afectaba en torno a 1970 a las tendencias más dispares dentro de la poesía de la joven generación. Así, por ejemplo, los poetas que habían dirigido durante los años sesenta la revista *Claraboya* publican en 1971, *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, una antología de su producción más reciente, acompañada de un texto teórico con carácter de manifiesto, en el que, a partir de la reflexión y crítica sobre la poesía española de posguerra y paralelamente sobre la propia producción, se enuncia un nuevo tipo de poesía, la *poesía dialéctica*, fundada precisamente en la continua reflexión sobre la adecuación del lenguaje poético a la realidad circundante. Al mismo tiempo, Agustín Delgado, el poeta más significativo de este grupo, inicia en su obra un proceso de reflexión sobre la creación poética y depuración del lenguaje en su libro *Aurora boreal*, publicado en 1971, proceso que culminará en *Espíritu áspero*, escrito precisamente entre 1970 y 1974. Esta evolución en la obra de Delgado ha sido esbozada por Miguel Angel Molinero:

Lo narrativo desaparece, el poema vuelve sobre sí mismo, potenciando todos los recursos de intensidad; se pone en cuestión cada desarrollo, y la unidad se va rompiendo en fragmentos. Los elementos se van adelgazando, presididos por una contención severa, por una apuesta en la condensación de cada verso, en un afán de precisión, en la creación de un orden cerrado¹³⁶.

Un proceso semejante de reflexión ("el poema vuelve sobre sí-mismo") y de depuración lingüística, de "contención severa", puede señalarse en la mayor parte de los poetas jóvenes en torno a estas fechas, en un período que discurre aproximadamente entre 1969 y 1973.

Los grupos poéticos que, a partir de *Problemática-63*, habían continuado las corrientes más experimentales de creación, aproximándose a la escritura visual, inician en torno a 1970 una profunda reflexión sobre la funcionalidad del texto experimental en la poesía y en la sociedad contemporáneas. Al proceso negador previo, que había culminado en los años inmediatamente anteriores, sustituye en la poesía experimental un proceso de *absolutización del lenguaje*, es decir, un proceso de "ascensión a las fuentes del lenguaje", la reproducción del "proceso de gestación del lenguaje"¹³⁷, que lleva consigo el desarrollo de un nivel reflexivo, que descubra cuáles son los resortes básicos en la gestación lingüística, y un nivel de depuración lingüística, que elimine todos aquellos aspectos superfluos en la ascensión al origen de la escritura.

Un proceso semejante de absolutización del lenguaje, aunque con unos resultados diversos a los que materializa la poesía experimental, puede observarse en la mayor parte de los poetas de la generación del 68 durante el período que se extiende aproximadamente hasta 1973. En este sentido, la búsqueda del "substrato primigenio" de

la palabra es la base de la experiencia poética según la entiende Jaime Siles en 1974:

Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: transformar los nombres hasta el substrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad¹³⁸.

Poetizar se convierte, así, en un progresivo proceso de depuración del lenguaje y de ascenso desde la palabra hacia el origen único del Ser, desde la realidad a la Realidad, en una escritura que cada vez se hace más hermética en su ansiada esencialidad. Poesía es, por lo tanto, un acto de conocimiento de la realidad a través del lenguaje. Algo semejante puede observarse en las palabras con que Marcos Ricardo Barnatán define su proceso poético de creación de *Arcana Mayor* entre 1970 y 1972: el lenguaje adquiere un poder mágico, un carácter esotérico, que preside la escritura del citado libro, que revela en cada palabra una cadena hacia el origen¹³⁹. La poesía se hace, así, hermética, en una ardua vigilancia intelectual que lleva a una concepción críptica del lenguaje¹⁴⁰.

En consecuencia, la progresiva decantación y depuración de elementos extraños en una escritura que se plantea la relación del lenguaje con la realidad en el poema conlleva una expresión mínima y fragmentaria, desnuda de elementos innecesarios, en la que cada palabra crea un mundo completo de relaciones y de sugerencias, en

la que el principio de creación radica en la alusión/elusión¹⁴¹. La anécdota poética ha quedado reducida al mínimo, prácticamente ha desaparecido, en un tipo de poema en el que la superposición de imágenes es el principio fundamental de composición. Estas manifiestan en su contraste paradójico una voluntad de trascender más allá de su propia significación, hacia un conocimiento más verdadero de la realidad.

Los escritores de la generación del 68 comenzaban a sentir, como sus precedentes *modernos*¹⁴², en los primeros años setenta una *crisis del lenguaje* en su sentido más profundo, no sólo ante un lenguaje poético establecido que veían como incapaz de adecuarse a la expresión de la verdadera realidad, sino también ante un lenguaje incapaz de desarrollar nuevas posibilidades significativas. En este sentido, los jóvenes autores emprenden un viaje a través de la poesía hacia las fuentes gestatorias del lenguaje. Paralelamente, la búsqueda de un *grado cero* en el lenguaje, del origen de su capacidad significativa, la introspección en sus propios recursos significativos, la preocupación por la relación entre lenguaje y realidad, etc. abocaban exclusivamente a un fin, con el que se enfrentarían los poetas jóvenes en torno a 1973-1974: el vacío, el silencio, la página en blanco y la incapacidad significativa del lenguaje.

Esta voluntad de trascendencia casi mística de la realidad hacia la Realidad a través del lenguaje vincula

en el período 1969-1973 este proceso de depuración lingüística general que se advierte en la joven poesía española, con un fuerte influjo neo-romántico¹⁴³ que se percibe en un gran número de los jóvenes creadores. Antonio Colinas, por ejemplo, en su poética para la antología que Enrique Martín Pardo publica en 1970, escribe: "Se ha de recuperar ese mundo en donde se armoniza la realidad y el sueño; ese mundo en que lo divino da dimensión, medida, a todo"¹⁴⁴. Y esta recuperación de la verdadera realidad se dará a través del lenguaje poético, en una revelación de tono místico: "El poeta adivinará zonas de la realidad o del trasmundo. El poeta fundamental no se evade, ni divierte, ni testimonia. El poeta revela"¹⁴⁵. La poesía es concebida así como un modo especial de conocimiento, rayano con la revelación mística¹⁴⁶, que pone al poeta en contacto con un mundo de eternizada perfección¹⁴⁷. Por otro lado, si Joaquín Marco¹⁴⁸ señalaba ya el *neorromanticismo* de los libros en castellano de Gimferrer, es evidente que este neorromanticismo se ha transmutado en sus primeros libros en catalán en una nueva forma de expresión, que enlaza con los orígenes de la lírica moderna en el Romanticismo, tratando de conjugar "el abandono sensitivo" con "la reflexión imaginativa"¹⁴⁹.

No es difícil vislumbrar, pues, en la poesía de la joven generación una profunda huella romántica que lleva a sus autores a enlazar con los orígenes de la expresión

lírica moderna a través de los poetas simbolistas franceses y de los *maudits* del fin de siglo XIX y a través de los prerrafaelistas ingleses, pero lo cierto es que, en cierto modo, esta línea neo-romántica se acentúa en los primeros años setenta. El enlace con el *movimiento moderno*¹⁵⁰ de la lírica occidental permite la recuperación de los autores del romanticismo visionario y su presencia, no sólo en huellas superficiales, sino en la misma concepción del objeto lírico, en los poetas de la generación del 68. Así, por ejemplo, es patente la deuda que desde sus primeros poemas establece Antonio Colinas con la poesía *nocturna* del Romanticismo centroeuropeo, y en especial con la obra de Novalis¹⁵¹, y no sólo en su canto de lo nocturno como elemento revelador de un conocimiento místico, sino también en su investigación de la subjetividad¹⁵². También podría señalarse una huella romántica en el tono confesional de muchos de los poemas de Juan Luis Panero o Antonio Hernández. Sin embargo, esta presencia se acentúa cuando la influencia del surrealismo y de las corrientes poéticas más fuertemente irracionales comienza a decrecer en torno a 1968-1969. Es entonces cuando tras los nombres de Ezra Pound y Saint-John Perse, de André Breton y de Benjamin Péret, etc. comienzan a aparecer los nombres, primero de Mallarmé, de Baudelaire o de Rimbaud, y , más tarde, los de Blake, Keats, Shelley, Novalis, o Hölderlin. Los poetas de la generación del 68 ascienden

así a través de la corriente de la lírica moderna para beber en sus mismas fuentes románticas y pre-románticas. Así, Azúa confiesa en 1971, "creo que mi mundo, ahora, es romántico"¹⁵³, haciendo extensiva su declaración a gran parte de los jóvenes poetas de la generación del 68. Ana M^a. Moix, se remonta en sus lecturas a Novalis¹⁵⁴ y Antonio Martínez Sarrión ve en Hölderlin y en Nerval un antecedente claro de la estética irracionalista que desembocaría en el surrealismo¹⁵⁵. Las referencias podrían multiplicarse hasta el infinito, para demostrar que en torno a 1970, cuando el influjo surrealista comienza a remitir paulatinamente, los jóvenes autores de la generación del 68 empiezan a dar prioridad en sus lecturas y en las influencias en sus creaciones a los principales autores del Romanticismo europeo.

El neo-romanticismo que empapa las producciones poéticas de los jóvenes autores españoles a fines de los años sesenta y en los primeros años setenta se manifiesta, en primer lugar, en la concepción del poema como un modo de conocimiento que se revela al poeta a través del lenguaje en el espacio lírico. En este sentido, los autores del Romanticismo europeo se sitúan como el origen de una tradición visionaria, en la que el dominio de la imaginación, considerada como un enlace con la divinidad, adelanta los rasgos de la estética moderna que derivará en última instancia en el surrealismo. Pero el influjo de la poesía romántica se manifiesta en la

generación del 68 en otro sentido bien distinto y levemente posterior, a través de su interpretación del mundo y la tradición clásicos de un modo diferente al del Neoclasicismo. En este sentido, los autores del Romanticismo muestran a los poetas de la generación del 68 el modo de encontrar en la tradición clásica una forma de conocimiento del yo, una manera de hacer personal dicha tradición¹⁵⁶, que pronto derivará hacia un enlace con tal tradición clásica y, pardójicamente, hacia una manifestación en un nuevo clasicismo, patente ya a partir de 1973-1974, de signo contrario al neo-romanticismo anterior. En este sentido, resultan clarificadoras las declaraciones de Guillermo Carnero en 1974 al señalar: "En estos momentos, una escritura de vanguardia está más cerca -en cuanto a los métodos, no a los contenidos- del neoclasicismo que del romanticismo y su última consecuencia, el superrealismo"¹⁵⁷. Paralelamente, Gimferrer, en su obra escrita en catalán, inicia en torno a estas fechas un giro semejante hacia la tradición clásica, en una reinterpretación de ésta a través de su lectura, que se manifestará en primer lugar en *Hora foscant* y posteriormente en *Foc cec*¹⁵⁸.

El período 1970-1973 aparece dominado para la joven poesía por aquellas tendencias de carácter más esteticista que toman cuerpo y se manifiestan en las antologías *Nueve novísimos poetas españoles*, de José M^a. Castellet, *Nueva poesía española*, de Enrique Martín

Pardo, y *Espejo del amor y de la muerte*, de Antonio Prieto. El dominio estético que la tendencia, manifiesta en su forma proteica en esas tres antologías, ejerce sobre la joven poesía española es tal que pronto comienzan a surgir movimientos epigonales que hallan su referencia en los autores allí recogidos. La rápida formulación de una archi-estética que agrupe las diversas corrientes allí representadas, facilita, por un lado, la rauda difusión de la nueva poesía, pero, al mismo tiempo, lleva el germen de su desgaste y de su carácter efímero.

El éxito fulgurante de la nueva estética lleva a iniciar un período de largo silencio a muchos de los autores que, dentro de la joven generación, habían señalado tendencias diferentes a lo largo de los años sesenta. Tal vez abrumados por el súbito éxito de una estética que no compartían, son varios los poetas que dejan de publicar, aunque tal vez no de escribir, en este período: Diego Jesús Jiménez, que publica en 1968 *Coro de ánimas*, no vuelve a publicar hasta 1976; Juan Luis Panero publica *A través del tiempo* en 1968 y no vuelve a publicar hasta 1975, en que aparece *Los trucos de la muerte*; Antonio Hernández abre un silencio tras *Oveja negra* (1969) que se extiende hasta 1978; Antonio López Luna sólo publicará, tras *Memoria de la muerte* (1968), el libro *Monstruorum Artifex*, bajo el nombre de Alascok-Ish de Luna, en 1977; Eugenio Padorno no publica ningún poemario completo entre *Metamorfosis* (1969) y *Comedia*

(1977); José Batlló no volverá a publicar un libro de poemas tras su prolija producción en los años sesenta. Considerados, en muchos casos, como continuadores de posiciones estéticas precedentes y en todo caso menos rupturistas que las triunfantes a partir de 1970, este grupo de poetas que había contribuido y determinado el desarrollo lógico de la joven poesía española durante la década precedente, queda arrumbado al no participar de la nueva estética que se impulsa con un ánimo totalizador y abarcador de toda la producción joven. En consecuencia, apartados de las principales tendencias dominantes entre 1970 y 1973, estos autores podrán elaborar su obra bajo criterios estrictamente personales, ignorando las influencias efímeras de las modas del momento, para reaparecer con una obra personal, compacta y madura cuando dichas tendencias entran en crisis definitiva en torno a 1977 aproximadamente.

Pero el silencio de estos autores sólo precede en unos pocos años al silencio reflexivo que iniciarán en torno a 1973 la mayor parte de los autores que habían contribuido a la formalización de la nueva estética triunfante en las antologías de 1970-1971. El éxito de una estética en la que los mismos autores que la representaban ya no creían en el momento de su lanzamiento y el rápido movimiento epigonal provocado por su triunfo, produjo el abandono de los poetas que habían sustentado dicha estética hacia otros territorios, en una

situación que Ignacio Prat describe en términos apocalípticos:

Al tiempo que suceden estos cataclismos, legiones de nuevos novísimos poetas, llegadas de lejanas costas (...), infestan el ámbito literario con sus producciones (...), la marabunta poética amenaza con ocupar la cumbre misma del monte Parnaso. Quizá los verdaderos novísimos, en su retirada, invaden a su vez las cuevas escondidas a que se habían retirado, en otras épocas, y por causas muy distintas, los vates del social-realismo¹⁵⁹.

Esos nuevos territorios a los que se retiran los autores que habían impulsado la nueva estética son, por un lado, como ya se vio, el terreno de la reflexión sobre la escritura poética, la reflexión sobre el lenguaje y sobre el silencio como su cualidad última, y, por otro lado, la búsqueda de una voz más personal, que liberará a cada autor, mediante la recuperación del yo poético, de la archi-estética enunciada en las tres antologías. Si la reflexión sobre el lenguaje, tanto en su manifestación metapoética como en la poética del silencio, conlleva una progresiva depuración del material lingüístico que entra a formar parte del poema, la búsqueda de una voz más personal mostrará una nueva forma de materialización en la generación del 68 de la *crisis del lenguaje*, en la necesidad de evitar un lenguaje poético ya elaborado y preso de una expresión retórica que impide la captación de la realidad en su verdadera dimensión. El cambio de lengua de expresión literaria que lleva a cabo Gimferrer en la segunda mitad de 1969, pasando a escribir su obra

en catalán, cobra así pleno sentido como búsqueda de un lenguaje más personal, tal como lo explicaría Jenaro Talens:

El abandono del castellano por Pedro Gimferrer venía motivado (...) por la necesidad de no caer en la trampa de un lenguaje hecho, su propio lenguaje anterior. La dificultad inherente a todo intento de moverse entre un vocabulario, una sintaxis y un campo semántico distintos facilitaba, por una parte, la no-dispersión, el dominio de su pensamiento. Quiero con esto decir que el paso al catalán está plenamente justificado "desde dentro"¹⁶⁰.

Pero la búsqueda de un lenguaje más personal, como un modo de escapar del anterior lenguaje poético elaborado, no sólo se manifiesta en la paulatina recuperación del yo poético, que sólo será patente algunos años más tarde, sino que también la reflexión sobre el lenguaje que inician en este período, por un lado, Leopoldo M^a. Panero, Félix de Azúa o Jaime Siles, y, por otro, Guillermo Carnero, Pere Gimferrer o Jenaro Talens, tiene como objeto el mismo fin. En este sentido, la reflexión en algún aspecto sobre el lenguaje se une en muchas ocasiones en esta etapa a la búsqueda de la expresión de experiencias más personales, como es el caso, por ejemplo, de Gimferrer en *Hora foscant* y *Foc cec*¹⁶¹.

En este período, la mayor parte de los poetas jóvenes comenzarán a singularizar sus trayectorias en un desarrollo que se llevará a cabo de modo completo a partir de 1973. Así, por ejemplo, Marcos Ricardo Barnatán inicia a partir de 1970 la escritura de *Arcana mayor*,

donde los elementos cabalísticos y las alusiones bíblicas, que habrían de caracterizar la particular tradición cultural en la que el autor pretende incluirse, adquieren ya un valor relevante y lo singularizan con respecto a los otros miembros de su generación. Antonio Colinas, que en la elaboración entre 1968 y 1970 de *Truenos y flautas en un templo* se había aproximado ostensiblemente al esteticismo y culturalismo esgrimidos por la nueva poesía como elementos básicos en la elaboración y concepción del poema, lleva a cabo entre 1970 y 1974 la escritura de *Sepulcro en Tarquinia*, donde la voz poética del autor alcanza "un nivel rotundo de personalísimo relieve y de ya muy acusada distintividad"¹⁶². Antonio Carvajal, que había iniciado su poesía dentro de un formalismo barroco muy característico y personal, prosigue en *Serenata y navaja*, publicado en 1973, su inspección en los autores de la escuela barroca granadina, marginándose de las tendencias dominantes en su generación¹⁶³. Antonio Martínez Sarrión iniciará, tras *Pautas para conjurados*, escrito entre 1967 y 1969, que desde su mismo título aludía al carácter grupal y sectario de su estética en ese momento, *Una tromba mortal para los balleneros*, que aunque se publicará en 1975, se escribe entre 1970 y 1973, en el que, como Jenaro Talens ha señalado, puede verse

el primer intento de salir del campo de lo imaginario, de los prejuicios, de las creencias, de la dualidad especular que asimilamos mediante el

lenguaje (...), buscando integrarse en el campo de lo real, esto es, del desorden, de lo no simbolizable¹⁶⁴.

Podía así intuirse un movimiento general dentro de la joven poesía hacia lo personal y hacia lo real en sus creaciones, cuyos resultados, que afectarían a una parte importante de estos jóvenes autores, serían perceptibles algunos años más tarde.

Ya he señalado anteriormente que la pronta desaparición de la moda *camp* privó a la estética triunfante en el segundo lustro de los años sesenta de uno de sus rasgos más característicos y definitorios. La limitación de los mundos de referencia creados por los *mass-media* y por la moda *camp* y su rápida *perecibilidad*, debido precisamente a su carácter limitado de moda, hizo que, ante el agotamiento y la reiteración epigonal de estos referentes, los jóvenes poetas buscaran un marco más amplio de referencias, de elementos que desempeñaran una función emblemática en su poesía y que sirvieran como vehículo de expresión indirecta del yo poético. Este marco más amplio de referencias lo encontraron en la Historia de la Cultura¹⁶⁵, que dotaría de una serie inagotable de elementos a través de los cuales el yo poético pudiera expresarse de modo indirecto. Pero pronto, el culturalismo, tal como había sido entendido por la estética triunfante en torno a 1968, entra parcialmente en crisis, y es Gimferrer uno de los primeros representantes de la nueva poesía en reconocer

en 1969 que, en su obra anterior, tan sólo había "escrito desvaídos borradores"¹⁶⁶ "recordando, no a Eliot, sino una traducción de Eliot"¹⁶⁷, para iniciar la búsqueda de un camino más personal, de una expresión poética más cercana al yo. En otros casos el culturalismo deja paso a la reflexión metapoética, que comparte con él la voluntad de poner de relieve el carácter imaginario y autónomo de la obra literaria¹⁶⁸ y que se resuelve, en la búsqueda de una expresión más personal, como una reflexión sobre el objeto mismo del poema: el lenguaje.

Pero el culturalismo que había caracterizado el primer discurso poético generacional hallará continuación en esta nueva etapa que se desarrolla en los primeros años setenta, desde presupuestos semejantes a los que habían regido aquel período y como consecuencia de la generalización de la estética anterior triunfante. En este sentido, Enrique Martín Pardo se proponía seleccionar en su antología de 1970 a aquellos autores que "se han planteado con más seriedad el propósito de hacer una poesía con todo el bagaje cultural posible"¹⁶⁹, y, junto a las declaraciones aludidas de Guillermo Carnero, aparecían, entre otros, poemas como "Bacanales en Rimini para olvidar a Isotta" o "El serenísimo príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera", de Carnero, o "Fantasía y fuga en Santillana del Mar" o "Cementerio del Père Lachaise", de Antonio Colinas, que venían a mostrar, combinando el binomio

belleza-muerte, el envés trágico que recubre la aparente belleza descrita en esos poemas¹⁷⁰. Los textos, así, describen una realidad, un paisaje fuertemente culturizado por la historia, que se caracteriza aparentemente por lo permanente de su belleza y de su refinamiento, para en un segundo momento mostrar la verdadera realidad de la muerte. El elemento cultural se constituye así en un referente apariencial, en una realidad tan sólo aparente, una máscara que oculta una única verdad, un solo tema: el desengaño de la muerte.

Pero el culturalismo, la expresión indirecta del yo a través de los elementos de la historia cultural, será adoptado y llevado hasta sus últimas consecuencias por dos jóvenes autores que comienzan a publicar en los primeros años setenta y que se dan a conocer a través de la antología de Antonio Prieto *Espejo del amor y de la muerte*: Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena. En sus primeros poemas, el culturalismo característico del primer discurso generacional alcanza sus límites más extremos, ya que para estos autores la tradición es entendida "como elemento de singularización -en pro de la voz de cada poeta- y como elemento de innovación"¹⁷¹, adelantando así la nueva interpretación que el culturalismo adquirirá a partir de 1973 aproximadamente. Para estos poetas toda la tradición cultural se convierte en marco de referencias para la expresión de una vida a la que es imposible acceder. La realidad dual belleza-

muerte continúa siendo el eje de construcción del poema, que trata de ocultar bajo la máscara cultural el desengaño del vacío más absoluto. *Sublime solarium* (1971), de Luis Antonio de Villena, y *Elsinore* (1972), de Luis Alberto de Cuenca, marcaban los límites de la expresión culturalista generacional, el fin de un camino emprendido años atrás, y anunciaban una transformación en la utilización de los referentes culturales, un cambio hacia un tipo de poema de carácter histórico que se empezaría a desarrollar algunos años más tarde.

Si 1970-1971 resulta un período importante dentro de la nueva etapa de desarrollo generacional que se lleva a cabo a partir de 1969, con la publicación de tres antologías fundamentales y con la confluencia de los diversos estilos juveniles en una tendencia de carácter esteticista más o menos dominante, el bienio 1973-1974 marca un punto fundamental de crisis en el desarrollo estético de esta tendencia dominante. La consolidación de la nueva poesía en los primeros años setenta parece haber llegado a su culminación en 1973, fecha que podría muy bien señalar el fin de la nueva etapa poética¹⁷² iniciada en torno a 1969 y caracterizada en general por el clima de *desesperanza*, por la reflexión y la auto-crítica. Parece que todas las líneas estéticas que se habían agrupado bajo la tendencia dominante en esta etapa llegaban en torno a 1973 a sus expresiones más extremas, a un punto infranqueable tras el cual sólo cabía el

silencio o la vuelta atrás. La crisis del lenguaje que experimentaban la mayor parte de los jóvenes poetas en su proceso de reflexión y crítica, en su búsqueda del origen de la capacidad significativa de éste, de su expresión más depurada, llevaba, por ejemplo, en el caso de Canon (1973), uno de los libros más significativos que se publican en este período, a la celebración del canto a la esencialidad, a la expresión más pura y decantada del lenguaje. Tras Canon, Siles inicia un período de reflexión profunda de la esencialidad del ser a través de la palabra, que abre una nueva etapa en su creación poética, que culminará en 1977 con *Alegoría*.

Pero este mismo proceso reflexivo de depuración lingüística, de reflexión sobre la esencia del lenguaje, sobre el vacío, sobre la incapacidad del lenguaje para expresar la realidad, sobre el decir nada, abocaba en otros autores exclusivamente a un fin en torno a estas fechas: al silencio significativo como culminación de la elaboración lingüística. El silencio se establece, en su negación del lenguaje, con una capacidad significativa absoluta cuyo referente es, como se vio, *decir nada*. Así, por ejemplo, en la poesía de Leopoldo M^a. Panero, si *Así se fundó Carbnaby Street* finalizaba con la destrucción total y las cenizas simbólicas de la desintegración del yo en "Ann Done: *undone*", *Teoría*, publicado en 1973, supone la elaboración teórica de la locura¹⁷³, el análisis metódico del vacío, de la destrucción¹⁷⁴, y, en

cierto modo, es paradójicamente un ejercicio constructivo. La investigación sobre el vacío, sobre la nada, como culminación del interés por la relación entre lenguaje y realidad, le llevaría también a Félix de Azúa hasta el silencio y su cualidad como modo de expresión, defendido en la última parte de su poemario *Lengua de cal* (1972), que lleva, significativamente, el título de *Mudo*. En ambos poetas la investigación sobre el silencio como modo significativo del lenguaje depararía un silencio efectivo en sus creaciones poéticas, abriendo un período en su creación de reflexión profunda, de silencio reflexivo, sobre su creación anterior, que sólo se rompería con *Pasar y siete canciones* en 1977, en el caso de Azúa, y con *Narciso en el acorde último de las flautas* en 1979, en el caso de Panero, iniciando en ambos autores una etapa poética de signo bien diferente a la que había culminado en torno a 1972-1973.

Por su parte, la reflexión metapoética, iniciada en su nueva formulación en 1970-1971, había advertido pronto la incapacidad del lenguaje para incorporar la experiencia de la realidad a la creación poética, y materializaba de hecho esta distancia entre experiencia y representación en el poema, en la búsqueda de un nuevo espacio que expresara la autonomía de la creación artística. Como ponían en evidencia los versos de Guillermo Carnero en *El sueño de Escipión*:

Poema es una hipótesis sobre el amor
escrito
por el mismo poema, y si la vida
es fuente del poema, como sabemos todos,
entre ambos modos de escritura
no hay corrección posible¹⁷⁵.

El discurso de la vida y el discurso poético no tenían "corrección posible", puesto que ambos *modos de escritura* discurrían en planos paralelos, en círculos concéntricos sin posibles puntos de intersección. Tanto *El sueño de Escipión*, como *Els miralls* y *Ritual para un artificio* trataban, en su reflexión metapoética, de poner de relieve esta imposibilidad en la relación de ambos discursos, pero, cuestionando la confianza en el lenguaje desde la misma utilización del lenguaje en el poema, la metapoesía se encontraba ante una paradoja "cuyo desenlace lógico parece ser el silencio"¹⁷⁶. En consecuencia, señalada ya esta incapacidad del lenguaje para tratar la realidad en el poema, la metapoesía se hallaba en un final de trayecto que sólo podría tomar una nueva dirección tras una reformulación de sus presupuestos teóricos.

Los extremos a que habían llevado algunos jóvenes autores en su escritura poética el culturalismo en los primeros años setenta, deparaban semejantes conclusiones. La escritura poética, la integración de la experiencia vital en un discurso de referentes culturales, no lograba en ningún momento salvar dicha experiencia de su progresiva degradación. El intento de salvación de la realidad a través de la cultura resultaba imposible, la

muerte surgía como única verdad triunfante. Si el lenguaje y la cultura habían aparecido en un primer momento como una realidad autónoma capaz de salvar la experiencia de la vida de su progresiva destrucción, finalmente se perfilaban en su incapacidad absoluta ante el triunfo de la muerte. El culturalismo generacional fracasaba así en uno de sus planteamientos teóricos fundamentales y debía buscar una nueva formulación para su pervivencia, una formulación que, aún partiendo de presupuestos anteriores, no hubiera agotado su desarrollo. El poema con un referente histórico y el monólogo dramático", al modo en que lo habían desarrollado Kavafis, Cernuda o Borges y que habían retomado ya algunos jóvenes autores como Juan Luis Panero o Lázaro Santana, comienzan a resurgir entonces con una vitalidad creciente hasta convertirse en una de las formas más características en que se manifiesta el culturalismo en el discurso poético generacional que se inicia en la segunda mitad de los años setenta, no sólo como un modo de distanciar y objetivar las distintas obsesiones personales, tal como había sido utilizado hasta 1973 aproximadamente, sino también como un modo de intensificarlas y embellecerlas¹⁷⁷, en una recreación novedosa de la estética culturalista. Por otra parte, en esa nueva etapa que se inicia a partir de 1973-1974, los poetas de la generación del 68 no tratarán de establecer sus obras sobre el afán rupturista que había

caracterizado su discurso generacional en torno a 1967-1968, sino que intentarán insertar sus creaciones en una línea de escritura que entronque con la tradición, como ya apuntaba Antonio Prieto en *Espejo del amor y de la muerte*. En consecuencia, la tradición se transforma en una tradición particular, en una proyección del yo sobre el mundo clásico concebido como unidad, puesto que de lo que se trata es "de personalizar una concreta tradición" y de "agregar lo singular y propio de una voz a la gran cadena de la tradición"¹⁷⁸. Por lo tanto, al convertirse la tradición en una vía de conocimiento del yo¹⁷⁹, esa misma tradición quedará transformada por las proyecciones de la propia personalidad, que viéndola desde una perspectiva contemporánea, tratará de buscar en ella aquello que es permanente en la humanidad¹⁸⁰. La tradición, así, quedará integrada dentro del fluir vital y de la memoria, en una confluencia amalgamada de vida y cultura¹⁸¹. Así, el culturalismo, que había facilitado en un primer momento el distanciamiento del yo en la expresión lírica, propicia ahora en un movimiento inverso la recuperación progresiva del yo lírico y la expresión de su experiencia en el poema. Libros como *El viaje a Bizancio*, escrito entre 1972-1974, y más aún *Hymnica*, escrito entre 1974 y 1978, de Luis Antonio de Villena, *Scholia* (1978), de Luis Alberto de Cuenca, *Mitos*, de Abelardo Linares, que aunque se publica en 1979 se comienza a escribir en 1971, o algunos de los poemas que

se incluyen en *Los trucos de la muerte* (1975), de Juan Luis Panero, y en *Sepulcro en Tarquinia* (1975), de Antonio Colinas, anuncian ya el cambio que está experimentando la joven poesía española en estos años, cambio que será patente sobre todo a partir de 1977 aproximadamente. Pues, si bien es cierto que este cambio puede percibirse en algún que otro poema publicado en alguna revista durante estos años, no es menos cierto que un lapso en las publicaciones de poemarios completos de la mayor parte de estos autores se abre a partir de 1972 que impide comprobar el cambio estético hasta al menos cinco años más tarde. Así, Luis Antonio de Villena, que publica *Sublime Solarium* en 1971, no publicará *El viaje a Bizancio* hasta 1976 e *Hymnica* hasta 1979, y Luis Alberto de Cuenca no publica entre *Elsinore* (1972) y *Scholia* (1978) ningún otro libro de poemas. Por su parte, autores como Francisco Bejarano, Fernando Ortiz o Abelardo Linares, que resultarán fundamentales en períodos posteriores de desarrollo de la generación del 68, no publican sus primeros libros sino a partir de 1977.

El progresivo proceso de reflexión y depuración que algunos autores llevan a cabo durante los primeros años setenta sobre el lenguaje, concebido como un instrumento de conocimiento de la realidad, conlleva, como ya apunté, un proceso paralelo de eliminación de los elementos narrativos, de fragmentación de la anécdota poética y de supresión de cualquier elemento superfluo. En su

progresiva fragmentación, el poema llevará a cabo un movimiento de destrucción, tal como lo describiría el poeta Angel Sánchez¹⁸², y negación consecutiva de cualquier referencia a la realidad externa, que afirmará al lenguaje como protagonista absoluto en la creación poética. La palabra se desprenderá, así, de todo significado y avanzará hacia la desnudez total, hacia el *punto cero* que señalara Valente, en un proceso de absolutización del lenguaje, que propiciará una expresión cada vez más hermética. Liberado ya de toda sujeción el lenguaje, el poema se convertirá en un arte combinatoria completamente libre, cuyo campo de acción será el más absoluto azar, limitado tan sólo por el silencio, por el vacío y por la página en blanco. A este extremo se enfrentan libros como *Maniluvios* (1972), de José Miguel Ullán, o, en cierto modo, *Espíritu áspero* (1974), de Agustín Delgado.

En otros autores, para los que la expresión irónica había propiciado un modo de referencia indirecta a la realidad circundante con una voluntad crítica, parece ser que este mismo proceso de escritura y la incapacidad de salir de un movimiento que se cerraba cada vez más sobre sí mismo, les lleva a abrir un período de silencio más o menos prolongado y les incita a la búsqueda de nuevos caminos poéticos. Pienso, por ejemplo, en autores como Manuel Vázquez Montalbán, que tras *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* y *A la sombra de las muchachas sin flor*,

aparecidos en 1973, no vuelve a publicar ningún poemario hasta 1982, en que ve la luz *Praga*, o también Aníbal Núñez, quien tras la escritura irónica de *Fábulas domésticas* (1972) no encuentra una voz distinta hasta *Naturaleza no recuperable* (1976) y sobre todo hasta *Taller de hechicero* (1979) y *Cuarzo* (1981).

Lo cierto es que en torno a 1973-1974 se define un momento de crisis para la joven poesía española que se manifiesta en un período más o menos amplio de silencio, en el que los jóvenes poetas replantean, ante las posiciones extremas a que ha llegado la poesía española, el desarrollo de sus obras. Por un lado, ya ha quedado apuntado cómo un grupo importante de poetas que contribuyen de un modo fundamental a la evolución de la poesía joven a lo largo de los años sesenta parecen cerrar un ciclo en sus creaciones al final de la década ante el rápido éxito que adquieren las corrientes que se agrupan en torno a la tendencia esteticista. A estos autores pronto se les unirán aquellos precisamente que habían participado de esa tendencia esteticista que en torno a 1970-1971 definen y lanzan al triunfo las antologías de Castellet, Martín Pardo y Prieto. Si se observa atentamente, son muy pocos los autores seleccionados en esas antologías que no han iniciado para 1973, o quizás antes, un período de reflexión en silencio, al menos en cuanto a la publicación de libros se refiere, del que surgirán unas etapas bien

diferenciadas en el desarrollo de sus obras, o bien no retomarán de nuevo la escritura poética. Vázquez Montalbán, por ejemplo, pone fin en 1973 a un período de su escritura poética, fundado en el tratamiento irónico y crítico de la realidad, que sólo retomará con la publicación en 1982 de *Praga* donde se hace evidente una voz más personal. Lo mismo puede decirse de Martínez Sarrión, quien si en *Una tromba mortal para los balleneros* anunciaba ya la integración de la realidad en su poesía, en *Canción triste para una parva de heterodoxos* (1976) parece poner fin definitivo a toda su creación anterior. José María Álvarez es, por su parte, uno de los pocos representantes de la nueva poesía que publica en este momento de crisis; su *Museo de cera* señala, en los diferentes estadios que abarca su larga composición, expone el tránsito del culturalismo tal como es entendido en el primer discurso generacional al segundo momento culturalista, de raíz más personal. Félix de Azúa abre un período de silencio tras *Lengua de cal* (1972), lo mismo que Leopoldo M^a. Panero tras *Teoría* (1973), libros que llevan hasta sus extremos la reflexión sobre el silencio. Ana M^a. Moix abandona la escritura poética en 1971, tras publicar *No time for flowers*, mientras que Vicente Molina Foix sigue sin publicar durante este período su primer libro de poemas *Los espías del realista*. Gimferrer expone en *Foc cec* (1973) una tensión evidente entre la tendencia arcaizante del

lenguaje y la expresión de experiencias más personales que en sus libros anteriores, tensión que abrirá un período de silencio hasta 1977 en que publica *L'espai desert*. Por su parte, Guillermo Carnero inicia su período de reflexión tras la publicación de *El sueño de Escipión* en 1971 y sólo reiniciará su obra en 1974 con *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, donde la metapoesía se manifiesta en un sentido bien distinto. Entre los poetas seleccionados por Martín Pardo en *Nueva poesía española* puede observarse algo semejante. Antonio Carvajal no publica entre *Serenata y navaja* (1973) y *Siesta en el mirador* (1979), sino su libro-poema *Casi una fantasía*, que había sido escrito en 1963. José Luis Jover continúa estos años sin publicar en libro hasta 1976. Antonio Colinas, que en *Truenos y flautas en un templo* (1972) se había aproximado ostensiblemente a la tendencia esteticista de la nueva poesía, no publica hasta 1975 un nuevo libro, *Sepulcro en Tarquinia*, donde su voz se ha desprendido ya de todos los elementos de escuela que contenían sus poemas anteriores. Jaime Siles, por su parte, alcanza una primera culminación en su obra *Canon* (1973) y no vuelve a publicar hasta 1977 en que aparece *Alegoría*. Lo mismo puede verse entre los autores seleccionados por Antonio Prieto en *Espejo del amor y de la muerte*. Javier Lostalé no publica su primer libro *Jimmy, Jimmy* hasta 1976. Eduardo Calvo y Ramón Mayrata, que publican respectivamente sus primeros poemarios, *El*

cantar de las sirenas y *Estética de la serpiente* respectivamente, en 1972, no volverán a publicar poesía a lo largo de toda la década. Luis Antonio de Villena, tras su culturalista *Sublime solarium* (1971), no publica ningún poemario completo hasta *El viaje a Bizancio*, en 1976. Y algo parecido ocurre con Luis Alberto de Cuenca, quien, tras *Elsinore* (1972), sólo publicará *Scholia* en 1978. En todos ellos, tras el período de silencio señalado, es perceptible una voz mucho más personal, distanciada de los rasgos estéticos que habían definido las corrientes dominantes en que se integraban. Quizá este lapso de silencio no parezca tal en el desarrollo común de una obra poética, pero sí resultaba serlo en unos autores que en el período anterior habían estado publicando con una frecuencia inusual.

Pero este período de silencio reflexivo en los jóvenes poetas españoles que se inicia en torno a 1973 no sólo afecta a aquellos autores que habían emblematizado la tendencia más renovadora de la generación del 68, a aquellos poetas seleccionados en las tres antologías citadas y a aquellos que compartían de un modo u otro estéticas paralelas, sino que autores de muy diferentes tendencias, que incluso continuaban en algún modo líneas poéticas que habían quedado relegadas en la explosión antológica de 1970-1971, parecen experimentar una semejante sensación de agotamiento, de silencio, en el desarrollo de sus obras. Ya he citado los casos de Aníbal

Núñez, Eugenio Padorno, José Miguel Ullán, Agustín Delgado y otros autores que pueden considerarse al margen de la tendencia renovadora emblematicada en las tres antologías citadas. En este sentido, autores como Lázaro Santana o Miguel D'Ors, que desarrollan, aunque con signo diverso, una poesía de tono personal, fundada en la expresión de la experiencia más o menos directa del personaje poético y en un cierto tono nostálgico y elegíaco, confiesan enfrentarse por estas fechas que trato ante un período de silencio y de reflexión crítica semejante al apuntado para otros autores. Así, en su "Como una poética, pero no" escrita para *Poetas españoles poscontemporáneos*, Lázaro Santana confiesa el abocamiento de su poesía al silencio:

No escribo como hablo; y quisiera hablar como escribo. Más quisiera, incluso, no hablar ni escribir. (...) un poema es algo perfectamente inútil. A pesar de ello escribo. ¿Contradicción? Evidente. Si el silencio es patrimonio de los dioses, únicas criaturas perfectas, puedes formularte idéntica pregunta que Chejov: ¿qué puede uno hacer? Y contestar como el mismo Chejov: "En verdad, honradamente, no lo sé"¹⁸³.

Del mismo modo, Miguel D'Ors inicia tras la publicación en 1972 de *Del amor, del olvido*, un período que le lleva "en última instancia a reflexionar sobre mí (y la) poesía"¹⁸⁴, hasta la publicación de *Ciego en Granada*, en 1975, en la formulación de una poética personal.

Así pues, puede decirse, sin miedo a cometer un grave error de perspectiva, que en general en torno a

1973-1974 la más joven poesía española del momento sufre un momento de crisis profunda que, como culminación de las propuestas estéticas inmediatamente anteriores, aquellas que definen el período iniciado en torno a 1969, llevan a un replanteamiento profundo del desarrollo poético de la generación tal como se había llevado a cabo hasta ese momento. Reflejo de esta crisis estética y del desarrollo poético previo es la antología de José Batlló *Poetas españoles poscontemporáneos*, que, publicada en 1974, pretende dar una muestra lo más completa posible de la dispersión estética de la generación en estos años así como del predominio de la tendencia esteticista. A partir de 1974, se comienzan a fijar los fundamentos para una renovación estética de la generación que preparará, en torno a 1977, el enlace con la poesía de los autores más jóvenes; estos fundamentos son: el enriquecimiento del culturalismo con la experiencia del yo y el análisis y crítica del texto desde la experiencia de los límites de su propio silencio¹⁸⁵.

La experimentación del poema desde los límites de su propio silencio era un proceso cuyos planteamientos teóricos se habían venido intensificando desde el período 1969-1973, como ya quedó señalado, llegando hasta sus extremos, en el silencio absoluto, en poetas como Leopoldo M^a. Panero o Félix de Azúa. Durante el período que se inicia a partir de 1974, aquellos poetas que en sus líneas de reflexión sobre la relación entre el

lenguaje y la realidad no habían llevado sus obras hasta los extremos del silencio, continúan este proceso de síntesis, concisión y depuración del material lingüístico en el poema, en una expresión poética que en muchos casos limita, cuando no incide completamente, con un tipo de escritura que pudiera ser calificada de *neo-purista* y cuyos márgenes, como ya apunté, son el silencio, el vacío y la página en blanco. He señaladoo el caso de Jaime Siles, que en *Alegoría* (1977) lleva a cabo una profunda reflexión sobre la esencialidad del ser a través de la palabra. Por su parte, José Luis Jover, que había venido publicando poemas en distintas antologías desde 1970, comienza a publicar diversos conjuntos de poemas en este período, el primero de los cuales aparecerá en 1976 con el título de *Ocho poemas*. Su obra aparece presidida por el abismo del vacío, del silencio, que el propio autor describiría en su poética para *Poetas españoles poscontemporáneos*:

Hay el vacío (...), si es que el vacío se entiende como tal y no como zona óptima donde moverse más o menos libremente suspendido del hilo de las astutas coartadas: desde esa altura la caída es mortal¹⁸⁶.

El vacío, como un espacio propicio para la reflexión del poema, se abría en estos textos, así como en otros anteriores, como el extremo poético al que la progresiva depuración de la palabra podía aspirar. La búsqueda de "la misma esencia del profundo abismo"¹⁸⁷, como lo

expresaría Marcos Ricardo Barnatán en un poema de la época, será la que guíe la escritura poética de un grupo importante de poetas en este período, pero en su búsqueda del origen del lenguaje, de la esencia depurada de éste, estos autores se encontrarán con el vacío, como el mismo poeta expondrá en otros versos del mismo período:

Antes de la letra adánica el vacío
reinaba.
La blanca silenciosa NADA que la letra llenó
Con el negro nombre de ADAN¹⁸⁸.

El abismo del vacío se encontraba en el mismo lugar que el origen del hombre, y en el origen del lenguaje yacía su mismo germen de destrucción. Sobre este límite en el proceso de absolutización del lenguaje en el que la palabra se alza como origen de la expresión verbalizada y como destrucción de la realidad se fundamenta la escritura poética de Andrés Sánchez Robayna que comienza a cobrar relieve en estos años con libros como *Abolida* (1977) o *Clima* (1979).

Al silencio, en su cualidad creadora y de máxima significación dentro del lenguaje, alcanzado por algunos de los poetas jóvenes en los primeros años de la década se aproximaban las obra de una buena parte de los creadores a partir de 1974 aproximadamente. Un silencio que le llevará a establecer a Pere Gimferrer su poesía, enlazando con cierta área de la poesía de José Angel Valente, sobre un *Espacio desierto* en 1977, sobre "el área de máxima tensión del lenguaje, que es en cierto

modo la zona pre-verbal o supra-verbal, el área de lo no dicho y quizá no decible"¹⁸⁹. En este punto de máxima tensión del lenguaje, al que llevarían sus obras diversos poetas entre 1974 y 1977, se unía, en palabras de Gimferrer, lo no dicho con lo no decible, lo pre-verbal y lo supra-verbal, en consecuencia, el lenguaje alcanzaba su máxima tensión en aquel punto en el que lindaba con lo no formulable lingüísticamente, con aquello que excedía lo propiamente lingüístico, con el no-lenguaje, es decir, con el silencio. Hasta ese punto de máxima tensión, hasta ese abismo donde "la caída es mortal", se podía llevar la escritura poética. Pero ese punto de máxima tensión entre lo formulable lingüísticamente y lo no formulable desde el lenguaje abocaba en la escritura al silencio real, a la no-escritura y, consecuentemente, a la no existencia de la poesía. Ante ese punto sólo cabían dos posibilidades: o bien cantar la contemplación del abismo del silencio desde ese punto de máxima tensión; o bien retroceder hacia experiencias formulables lingüísticamente. Félix de Azúa tomará en este período el segundo camino señalado y, con *Pasar y siete canciones*, publicado en 1977, comenzará a romper con su investigación del silencio y de la relación entre realidad y lenguaje tal como lo había hecho hasta ese momento, y "se entrega a la voracidad del humor más seco y a las peripecias culinarias del mejor pastiche"¹⁹⁰ en una poesía que se aproximará cada vez más al hombre. Los

poemas de Farra (1983) retornarán, a través de un tono irónico radical, a la expresión de experiencias más personales, rehuirán el lenguaje hermético que había caracterizado una parte importante de su poesía anterior.

Establecida la distancia entre el lenguaje y la realidad que pretende representar, la incapacidad del lenguaje para incorporar al poema la realidad que representa, y hallado que la crítica del lenguaje llevada a cabo desde el lenguaje mismo sólo aboca en su paradoja al silencio, la reflexión metapoética había de derivar a partir de 1974 hacia nuevas direcciones. En este sentido, *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), de Guillermo Carnero, abre un nuevo camino para el desarrollo de la escritura metapoética, fundado en las consecuencias extraídas de la etapa previa. Si, tal como habían establecido los textos de *El sueño de Escipión*, la relación entre poema y experiencia de la realidad es imposible, estableciendo el poema una hipótesis o metalectura de la experiencia (sustitución de la consideración de la experiencia por la experiencia literaria), los poemas de *Variaciones...* se centrarán precisamente en la nueva realidad que viene dada por el poema, es decir, en la experiencia literaria que el poema tiene de la consideración de la realidad. La metapoésía ha trascendido un paso más y, si *El sueño de Escipión* prestaba una atención especial a las formas de conocimiento de la realidad a través del lenguaje,

Variaciones... establece un deslizamiento metonímico en las referencias hacia la materialización de las experiencias literarias concretas en otros autores¹⁹¹. Consecuentemente, en este libro, "el lenguaje poético no es sólo el objeto con que se construye el poema, sino que ocupa además el centro de interés del mismo"¹⁹². El poema, por lo tanto, sufre un proceso de ensimismamiento, de autorreflexión, no en cuanto a su relación con la experiencia de la realidad, sino en cuanto a su relación consigo mismo, se convierte en una reflexión hacia el centro de sí mismo¹⁹³, hacia el origen de su inadecuación. *El azar objetivo*, publicado un año más tarde, pretendía llevar hasta su extremo la reflexión trascendiéndola a un nuevo plano de significación, ya latente en la primera práctica metapoética: el cuestionamiento profundo de la razón para conocer la realidad. Paralelamente, este cuestionamiento implicará la puesta en cuestión de la suficiencia del lenguaje como instrumento de captación y expresión de la realidad¹⁹⁴. Todo ello se llevaba a cabo desde un lenguaje exageradamente racionalista y "frío"¹⁹⁵, que pusiera en evidencia los riesgos de la escritura metapoética. Del mismo modo que *El sueño de Escipión*, *El azar objetivo* mostraba en su desarrollo una paradoja irresoluble, como era criticar el racionalismo desde sus mismos límites y modos expresivos¹⁹⁶, una paradoja que, como la del lenguaje en la expresión metalingüística, afirmaba el

sistema que aparentemente criticaba y abocaba exclusivamente a un fin: el vacío y su correlato lingüístico en el silencio. Los últimos poemas que Carnero escribiría entre 1975 y 1977 surgían precisamente de este abismo que se abría ante su obra, puesto que, como él mismo escribiría en los versos finales de "Ostende":

En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia del vacío¹⁹⁷.

Pero en su desarrollo poemático, *El azar objetivo* avanzaba en una propuesta que había sustentado la escritura metapoética desde sus inicios: la progresiva erradicación del yo de un discurso que desde el primer momento se pretende autónomo. La adopción de un estilo aparentemente científico, en el que es un él quien toma la voz poética¹⁹⁸, supone una puesta en sus límites de este proceso de impersonalización, que en *Variaciones...* se manifestaba en la ocultación de la voz poética en otras voces literarias a través de la expresión de sus experiencias. Jenaro Talens ya había señalado en sus "Notas sobre una práctica particular (en 2 tiempos)", escritas a modo de poética para *Poetas españoles poscontemporáneos*, que en la escritura metapoética tal como él la lleva a cabo,

se trata de una poesía que tiende a la
impersonalidad (...), y que gira no en torno a su
escritor, en lo que éste tiene de concreción

personificada, sino alrededor de su propio cuestionamiento como proceso de aprehensión del mundo¹⁹⁹.

Al poner en cuestión la poesía "como proceso de aprehensión del mundo", la metapoesía adquirirá una dimensión crítica desvelando la utilización del lenguaje por el Poder. En consecuencia,

El objeto de la poesía no es su autocontemplación sino colaborar a la transformación de la realidad, de ahí que su materia no sea, como quería Stevens, la propia poesía, sino el análisis de la manipulación de los hombres en la Historia a través del lenguaje²⁰⁰.

Este progresivo proceso de *impersonalización* de la voz poética y la crítica del poder a través de la puesta en cuestión de los mecanismos del lenguaje, serán los dos rasgos que definirán la práctica metapoética de Jenaro Talens en este período, en la creación de los poemas últimos de *El vuelo excede el ala* y más exactamente en *El cuerpo fragmentario* (1977).

La progresiva fragmentación y negación del lenguaje, la asunción de la incapacidad del lenguaje en sus dimensiones verbales admitidas para captar la realidad, la progresiva destrucción de las estructuras lingüísticas en busca del origen de su capacidad significativa, llevaban a convertir la poesía en una mera arte combinatoria completamente libre, cuyo campo de acción sería el más absoluto azar, y cuyos límites vendrían establecidos tan sólo por el silencio, por el vacío y por la página en blanco. José Miguel Ullán había llevado

hasta este extremo su poesía en *Maniluvios* (1972), hasta el extremo de máxima tensión del lenguaje en su estructuración verbal. Tras un período de reflexión abierto después de la publicación de *Maniluvios*, Ullán inicia una etapa de escritura experimental que le lleva a investigar las posibilidades significativas de diversos lenguajes que avanzan en la progresiva negación de lo verbal, que buscan captar la realidad a través de una aproximación cada vez mayor a lo visual, como un modo de lograr una comunicación más inmediata y directa con el lector, una comunicación con menor codificación y en la que las estructuras del poder no se encuentren reflejadas. En fin, llevado hasta el punto máximo de destrucción y negación del lenguaje, la nueva etapa iniciará un proceso de construcción de una nueva manera de expresarse, de un nuevo lenguaje de fundamento básicamente visual. No es extraño así que el primer libro escrito en el nuevo lenguaje lleve por título *Frases* (1975), haciendo mención a la más simple construcción sintáctica posible dentro de una lengua/lenguaje²⁰¹. A *Frases* le siguieron dos nuevos libros que experimentaban también con el lenguaje visual: *Alarma* (1976) y *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976), donde el culturalismo generacional adquiere una nueva formulación a través de la expresión experimental. En su nueva etapa de escritura visual, Ullán venía a enlazar con los movimientos experimentales que se habían

desarrollado durante los años sesenta y con aquellos autores que desde los primeros años setenta experimentaban con estructuras poéticas visuales en revistas como *Artesa* o *Fablas*, autores como, Felipe Boso, José M^a. Montells, Antonio L. Bouza, Angel Sánchez, etc. La práctica experimental de Ullán integraba la escritura visual y el experimentalismo en general dentro de los cauces centrales de expresión de la generación, llamando la atención de algunas colecciones de poesía importantes, en un momento en el que la poesía experimental alcanzaba un importante auge en España, como muestran la publicación de la antología *La escritura en libertad* (1975), publicada en una de las editoriales más importantes del momento²⁰², o el volumen que con el título de *Odología 2000* dedicó la revista burgalesa *Artesa* en 1975 a la producción experimental española de aquellos años.

Pero, como ya ha quedado señalado anteriormente, la poesía que practica la generación del 68 desde 1974 no sólo nace del análisis y crítica del texto desde la experiencia de los límites de su propio silencio, desde el área de máxima tensión donde conviven lo *no dicho* con lo *no decible*, el lenguaje con el silencio, sino que una parte importante de los poetas en esta etapa inician una vuelta hacia lo lingüísticamente formulable, hacia lo *decible*, en un proceso que, descrito por Talens para la poesía que Martínez Sarrión comienza a escribir en 1975,

es válido para expresar el giro operado por un importante grupo de poetas:

La vuelta a la descripción de lo objetivo, el desplazamiento del centro de gravedad hacia lo decible, lo que está fuera, que el poema propone, (...) no funcionará así como un retorno a los planteamientos propios de los cuatro primeros libros, porque, ahora sí, la mirada ha cambiado. Negándose a aceptar la representación y lo representado, intenta captar lo que ve en su radical presencia y sin asomo de trascenderlo²⁰³.

El retorno a lo decible, a lo formulable lingüísticamente, implicaba el progresivo abandono de una línea de investigación de la relación entre el lenguaje y la realidad, entre la experiencia de la realidad y su representación a través del lenguaje. La distancia entre la realidad y su representación lingüística quedaba asumida, aceptada en la nueva formulación estética, que ahora se volvía hacia la expresión de la realidad consciente de que el lenguaje nunca podrá llegarla a abarcar en su totalidad, aceptando los límites que el lenguaje impone. El poema, así, no gravita hacia la problemática establecida anteriormente, no reflexiona sobre la inadecuación del lenguaje a la realidad, sobre la recreación de la realidad a través del lenguaje, sino que se centra en la investigación de lo real, en la recuperación de la intimidad, de la vivencia personal, como el espacio de donde toma sus motivos. Si la gravitación hacia el área de lo no dicho y quizá no decible implicaba un proceso de depuración del lenguaje y

del material poético que conllevaba la progresiva eliminación del yo en un proceso paralelo de objetivación e impersonalización de la expresión poética, el desplazamiento hacia lo decible implica la recuperación del yo y del espacio de la intimidad en una voluntad subjetivadora del espacio real y de su formulación en el poema. Es la recuperación de las experiencias personales lo que permitirá un posterior asalto al espacio de lo real, de lo material externo. En el caso de Antonio Martínez Sarrión, los poemas de *El centro inaccesible*, escritos a partir de 1975, llevan a cabo la progresiva recuperación de la intimidad, aceptada la imposibilidad de su completa transmisión verbal, y la recuperación paralela de los poemas de tema amoroso, que ocuparán gran parte de ese libro.

La progresiva recuperación del yo será uno de los rasgos más característicos de una parte importante de la poesía española joven a partir de 1974. Ya he señalado cómo la reformulación del culturalismo de las primeras etapas desemboca en la segunda mitad de los años setenta en la práctica habitual del poema con referente histórico y del "monólogo dramático", práctica que facilita progresivamente la recuperación del yo. Pero al mismo tiempo que la recuperación del yo, el poema con referente histórico recupera progresivamente el narrativismo característico de la generación precedente, para facilitar la comunicación de la anécdota poética que se

pretende transmitir. El culturalismo adquiere así una nueva dimensión en esta etapa, pues la expresión a través de un personaje interpuesto permite mantener la distancia entre el poeta y el lector en caso de que fracase la comunicación con éste, es decir, subraya la *ficcionalidad* del texto, al mismo tiempo que facilita la asunción de una determinada tradición, en la que el yo se inserta, para recrearla en el poema y convertirse en memoria de ella²⁰⁴. Vida y cultura se aproximaban así en una reformulación de la estética culturalista cuyos primeros resultados podrán observarse en poemarios escritos en estos años, como *Sepulcro en Tarquinia* (1975) y, más decididamente, *Astrolabio* (1979), de Antonio Colinas, o *Hymnica* (1979), de Luis Antonio de Villena, *Scholia* (1978), de Luis Alberto de Cuenca, o en ciertos textos de *Los trucos de la muerte* (1975) y *Desapariciones y fracasos* (1978), de Juan Luis Panero, y otros textos de poetas que comienzan a publicar en la segunda mitad de la década, como Abelardo Linares, Fernando Ortiz, Francisco Bejarano, etc. La poesía adquiere en estos autores un cierto tono confesional y elegíaco que logra mantener cierto distanciamiento mediante la inserción de un personaje con referencia histórica.

La progresiva recuperación del yo permitía la expresión de la experiencia personal de un modo más o menos directo, enmascarado tras algún personaje histórico o algún referente cultural, en una escritura que cada vez

se aproximaba más a la poesía biográfica, o *poesía de la experiencia*, una poesía que, desde el tono meditativo y elegíaco, narraba aparentemente sin ningún relieve una experiencia personal. A este tipo de poesía de la experiencia, que cobraba nueva fuerza en la segunda mitad de los años setenta, no le resultaban ajenas las palabras con que José Olivio Jiménez había definido el primer libro de Juan Luis Panero, *A través del tiempo*, publicado en 1968:

Es, la suya, una poesía de la exploración y la meditación, con el auxilio de la memoria, en torno a la experiencia, vivida con mayor o menor inmediatez; y del rescate, fijación y realce de esa experiencia mediante un ajustado uso de la imaginación y la palabra poética. No se queda, desde luego, en la reproducción literal de esas experiencias; pues ello supondría mero anecdotismo. Lo vivido, al recrearse en el poema, sale allí como purificado y trascendido a clave de la existencia, al pasar por el tamiz del recuerdo; quien actúa así como un proceso en sí de simbolización²⁰⁵.

Así pues, esta escritura de la experiencia se llevaría a cabo en dos fases diferentes: en primer lugar, el poeta a través de la memoria rescata una experiencia vivida; en segundo lugar, sólo la formalización lingüística de esta experiencia en el poema le dará validez poética. Así la memoria, como en los autores de la generación del medio siglo, adquiere un relieve especial, no sólo en su selección y rescate de la experiencia sino en la reconstrucción de ésta a través del lenguaje en el poema. Un paso más y esa experiencia recreada a través de la memoria y del lenguaje en el poema adquirirá un verdadero

valor simbólico como emblema de un determinado período de la—biografía particular del poeta. Es, pues, la memoria la que lleva a cabo en el poema un doble proceso, recuperando la experiencia vivida en el pasado y captando lo esencial de esa experiencia, en cuanto constituida en símbolo de un determinado momento.

Pero el enlace en la *poesía de la experiencia* de muchos de los poemarios que comenzaban a escribirse en la segunda mitad de los años setenta con los escritos diez años atrás y en el lustro anterior por autores como Antonio Hernández, Alfonso López Gradolí, Lázaro Santana, Justo Jorge Padrón o el mismo Juan Luis Panero o con aquellos más característicos de la generación del medio siglo escritos por Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma, partía de la común admiración de todos estos autores por la poesía que Luis Cernuda había escrito en su exilio, a través del contacto con la tradición lírica inglesa. En este sentido, el mismo Cernuda había escrito acerca de su poesía:

Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquél, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa²⁰⁶.

Creo que los rasgos con que define Cernuda su propia obra poética iniciada en el exilio pueden servir, dotándolos de un carácter generalizador, para definir la poesía de la experiencia que comienza a cobrar nueva fuerza en las

obras que se comienzan a escribir en el segundo lustro de los años setenta. Cernuda señala un cambio fundamental en su obra poética al intentar en sus poemas del exilio no dar al lector el efecto último, la última esencia de la experiencia origen del poema, sino conducirlo "por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que yo había experimentado y, al fin, dejarle solo ante el resultado"²⁰⁷. Por lo tanto, el poema no habría de expresar la esencia misma de la experiencia vivida, sino todo el proceso de vivencia de esta experiencia en un modo narrativo, contando esa experiencia en su mismo proceso, para que sólo posteriormente adquiriera un valor simbólico esencial. En segundo lugar, esta narración de la experiencia vivida habría de hacerse no en un tono grandilocuente, sino en un tono medio y con una expresión concisa, que afectara directamente a la profundidad del contenido poético²⁰⁸. En tercer lugar, el poema tendría que evitar el engaño de la sentimentalidad más superflua, "tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara"²⁰⁹, de forma que pudiera ser válido para los diversos lectores. Por último, habría que adelgazar todos los elementos considerados tradicionalmente poéticos, como las expresiones deliberadamente bellas, el ritmo muy marcado del verso, la rima, etc. en un intento de usar en el poema, el ritmo de la frase y no el del verso, el tono coloquial y el lenguaje hablado²¹⁰. A cumplir estos

rasgos apuntados tiende una parte importante de los poemas escritos en la segunda mitad de los años setenta por autores como Francisco Bejarano, Miguel D'Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Javier Egea, Alvaro Salvador, Luis Antonio de Villena, Alejandro Amusco, y un largo etcétera²¹¹.

Por otra parte, la poesía de la experiencia desviaba el centro de gravedad del poema del lenguaje y su relación con la realidad, a la experiencia misma, permaneciendo indiferente a si tal experiencia podía ser verbalizada en su totalidad o no. El texto tendía a expresar lo conocido desde el punto de vista del tema, un espacio común de referencia en el que el mundo referencial del texto coincidiera en su máxima dimensión con el mundo referencial virtual del lector. Al mismo tiempo la poesía de la experiencia entroncaba con una profunda tradición romántica o neo-romántica en la que el poema sirve de expresión a los sentimientos y experiencias de un yo lírico. En consecuencia, una parte importante de la poesía española en el segundo lustro de los años setenta iniciaba un camino en sentido contrario al que habían llevado a cabo diversos poetas en los años anteriores, y, frente a la depuración del lenguaje de todo elemento superfluo, de toda anécdota y dato que no remitiera al poema mismo y al lenguaje en crisis como su asunto, la poesía comenzaba a enriquecerse con la experiencia personal, con la narración de acontecimientos

que olvidan poner al lenguaje en el abismo del silencio, para remitirse a lo formulable lingüísticamente, a lo poéticamente verbalizable.

Sin embargo, la progresiva recuperación del yo en la expresión poética en la segunda mitad de los años setenta no se lleva a cabo exclusivamente desde los presupuestos estéticos apuntados, sino que caracteriza un movimiento más o menos general dentro de la generación del 68. Así, pronto a "la pérdida del miedo a la expresión directa al menos en cierta medida y con ciertos requisitos irrenunciables" le sucede la definitiva desaparición de la censura del auto-biografismo lírico²¹², como rasgo característico del movimiento generacional que se desarrolla en la segunda mitad de los años setenta. Así, por ejemplo, no es vano el proceso de incorporación de experiencias de carácter más personal que en sus poemarios anteriores que, como ya quedó apuntado, lleva a cabo Gimferrer en *Hora foscant* (1972) y *Foc cec* (1973), que se transformará en *L'espai desert* (1977) en un mayor ahondamiento meditativo²¹³. Guillermo Carnero, por su parte, inicia, tras su objetivación y búsqueda de un discurso aparentemente impersonal y neutro en *El azar objetivo*, un proceso de cuestionamiento de los resultados obtenidos en el planteamiento inmediatamente anterior, que le lleva a establecer el nuevo discurso sobre elementos más característicos del mundo poético tradicional y, paralelamente, a la reincorporación del yo

como parte fundamental del poema. Así, los poemas de *Ensayo de una teoría de la visión* retoman, en una síntesis dialéctica, el discurso iniciado en *Dibujo de la muerte*, pero sin perder de vista los resultados alcanzados en los libros intermedios, de los cuales *El azar objetivo* se había situado como el límite extremo de la expresión lingüística distanciada del yo²¹⁴. La emoción vuelve a resurgir en estos poemas frente al lenguaje frío, lejano a la expresión de cualquier sentimiento, de *El azar objetivo*, pero surge en un sentido inverso a como aparecía en *Dibujo de la muerte*, puesto que el proceso creador, tal como lo apuntaban *El sueño de Escipión* y *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, ha quedado completamente invertido:

Resumiendo: invertir
el proceso creador; no de la emoción al poema
sino al contrario²¹⁵.

El tono neo-romántico que había caracterizado la poesía de Antonio Colinas desde sus primeros libros se une en los poemas de *Sepulcro en Tarquinia* (1975) a la recuperación del mundo clásico greco-latino, del mundo cultural mediterráneo, en una reinterpretación, desde la perspectiva del Romanticismo, de la tradición clásica. Al mismo tiempo, su voz poética, en esta visión romántica de la tradición clásica, va adquiriendo una verdadera personalidad que le permite ir integrando paulatinamente elementos vivenciales en una progresiva recuperación del

yo, no entendido ya como un personaje interpuesto en el poema que enmascara al yo lírico, sino como tal yo lírico. En consecuencia, en *Sepulcro en Tarquinia* comienza a ser posible la expresión de "vivencias intransferibles" en una "mantenida vibración vivencial y trascendente a la vez"²¹⁶, desposeídas ya de cualquier contenido tópico e individualizadas en la expresión del yo lírico. Las experiencias vividas se unen a la expresión cultural y a una profunda introspección lírica²¹⁷ en una progresiva recuperación del yo, en una poesía en la que primará cada vez más el tono meditativo. Los poemas escritos entre 1975 y 1979, que constituyen *Astrolabio* (1979), avanzan en esta línea intimista abierta por *Sepulcro en Tarquinia* "hacia un lirismo que por la vía de la experiencia, y, sobre todo, de la meditación penetradora de esa experiencia, va desbrozando un escalamiento de cotas más altas, esenciales y compartibles"²¹⁸. La experiencia vital va cobrando mayor importancia en estos poemas, una experiencia que, como en la poesía de tono biográfico, es recreada a través de la memoria y el lenguaje, abstraída y esencializada hasta tal punto que logra objetivarse y hacerse compartible con un mayor número de lectores en su carácter simbólico. Así, dos aspectos fundamentales de la poesía biográfica que habían quedado apuntados, la recuperación de la experiencia vivida y la esencialización y trascendentalización de dicha experiencia, aparecen en la

poesía que Colinas comienza a escribir en la segunda mitad de los años setenta, en un progresivo decrecimiento de la censura del auto-biografismo lírico que había caracterizado gran parte de la poesía de la generación del 68 en etapas anteriores.

Estos cambios apuntados, acaecidos a partir del bienio 1973-1974, anunciaban un cambio estético profundo que ya se entrevé en 1976 y que se manifiesta de modo definitivo a partir de 1977 aproximadamente, abriendo un nuevo período en el desarrollo de la generación del 68 que vendrá condicionado por la evolución iniciada en los primeros años del segundo lustro de los años setenta. La opinión de Jaime Siles a este respecto resulta ajustada:

La poética de los años 70 había iniciado a finales de esa misma década -y como consecuencia de los cambios producidos en el contexto histórico y social- su marcha declinante, que vino precedida por -o coincidió con- la esclerosis, la fragmentación y el agotamiento de las vías (el culturalismo, el experimentalismo, la metapoesía y la poética del silencio) por las que, durante más de quince años, aquel proyecto de escritura discurrió²¹⁹.

Tal como apunta Siles, este cambio estético es consecuencia directa del cambio social y político que acontece en esos años, al mismo tiempo que del declive de los presupuestos estéticos que habían guiado a la generación en sus primeras etapas y que habían entrado en una crisis incipiente a partir de 1973-1974. Aunque la decadencia y posterior muerte de Franco, a fines de 1975, no venían sino a confirmar con los hechos un estado de

conciencia ideológica y cultural que, pese a los acontecimientos de los últimos años, estaba plenamente implantado en la mayor parte de la sociedad española desde diez años atrás, es evidente que tal hecho venía a coincidir aproximadamente, y en cierto modo provocaba una crisis artística y cultural en la búsqueda de nuevos rumbos, paralela a la incertidumbre política que caracterizará el período comprendido entre la muerte del dictador y las primeras elecciones democráticas en 1977. Esta búsqueda de nuevas perspectivas condicionará el desarrollo poético de la generación a partir de dicha fecha aproximadamente²²⁰. 1975 marca un punto de inflexión en la crisis estética, que, no sólo en poesía sino también en narrativa y en teatro y, en general, en el ámbito cultural²²¹, sufre la generación del 68. Una crisis que, como se vio, se había abierto al menos dos años atrás, y que durante 1976 y 1977 aproximadamente establece los fundamentos del cambio estético que se manifestará a partir de esa última fecha.

Por otro lado, desde la perspectiva de la teoría generacional, 1976 es el año del *relevo generacional*, en el que la generación "juvenil", aquella formada por los nacidos entre 1939 y 1953, pasa a ser generación "ascendente" y da entrada a una nueva generación con la que tiene que convivir a partir de 1977²²². El año del relevo generacional coincide con el inicio de una nueva etapa histórica en España con la muerte del general

Franco y el advenimiento de un sistema monárquico democrático y con el comienzo de la vigencia histórica de la generación del 68 en una etapa de *iniciación y gestación*.

1977 aparece así como un año crítico desde diversas perspectivas que afectan al desarrollo de la joven poesía española y que inician un nuevo período en su desarrollo a partir de esa fecha. En primer lugar, en 1977 se publica una serie de poemarios de autores que habían participado de un modo o de otro en la estética rupturista antologada entre 1970 y 1971 por Castellet, Martín Pardo y Prieto, que señalan en cierto modo un final de camino en el desarrollo de sus poéticas. A Gimferrer, el establecimiento de su poesía en un "espacio desierto", en "el área de máxima tensión del lenguaje" en *L'espai desert* (1977), le lleva a iniciar una etapa de progresiva depuración y elaboración del poema en los límites del vacío, cuyo resultado será *Apariciones* (1982). Del mismo modo, Guillermo Carnero, al establecer su obra no sobre el vacío sino sobre "la conciencia del vacío" en *Ensayo de una teoría de la visión*, iniciaba en 1977 un período de silencio que se extendería a lo largo de la década de los años ochenta. Félix de Azúa publicaba *Pasar y siete canciones* en 1977 como un paréntesis en el silencio que había iniciado en 1972, anunciando un cambio radical en su obra al mismo tiempo que el final de una etapa culminada. Siles, en *Alegoría* (1977), parecía haber

llevado hasta el extremo la reflexión sobre la esencialidad del ser en sus límites con el abismo de lo no decible, como expresión de la incapacidad del lenguaje. Si a estos casos citados se unen los de aquellos poetas que habían iniciado un silencio poético reflexivo años atrás y que aún en 1977 no lo habían roto con la publicación de un nuevo poemario, se comprenderá el sentimiento de agotamiento que invadía a la estética predominante durante los primeros años setenta, paralelo al "agotamiento de las vías (el culturalismo, el experimentalismo, la metapoesía y la poética del silencio) por las que (...) aquel proyecto de escritura discurrió".

Que en torno a 1977 los poetas que habían participado más activamente en la estética rupturista percibían en sus obras un fin de etapa, el fin de un período bien determinado en su creación, lo demuestra el hecho de que es alrededor de esa fecha cuando estos autores comienzan a preparar las ediciones de sus primeras *poesías completas*, fruto de su fecunda producción anterior que, sin embargo, al ir paulatinamente incorporando la experiencia personal al poema se iría distanciando cada vez más²²³. Así, a la publicación en 1978 de la *Poesía 1970-1977* de Pere Gimferrer, que incluía toda su producción en catalán, siguió un año más tarde la reedición de *Poesía 1963-1969*, que reunía su poesía en castellano y que había sido

publicado diez años atrás en la colección Ocnos. En 1979 se publicará también *Ensayo de una teoría de la visión*. (Poesía 1966-1977), de Guillermo Carnero, y la *Poesía* (1968-1978), de Félix de Azúa. Pronto seguirán, en los primeros años ochenta, las ediciones de *El centro inaccesible*. (Poesía 1967-1980) (1981), de Antonio Martínez Sarrión, la *Poesía* (1967-1981) (1982), de Antonio Colinas, la *Poesía* (1969-1980) (1982), de Jaime Siles, etc. Pero estas ediciones de poesías reunidas, que venían a señalar en estos poetas el fin de una etapa creativa bien determinada, tuvieron en cambio, en el panorama poético de los últimos años setenta y primeros ochenta, un efecto contrario al espíritu que había movido a sus autores al reunir sus obras y prolongaron una estética ya agotada, ocultando al mismo tiempo el cambio de que ellas mismas eran síntoma. Sólo al decrecer este influjo en los primeros años ochenta se haría evidente el cambio estético iniciado en los últimos años de la década precedente²²⁴.

Por otro lado, ya a partir de 1975, pero sobre todo a partir de 1977, empiezan a ser publicados poemarios de autores de la generación del 68 cuyos primeros libros habían aparecido a lo largo de los años sesenta y que sin embargo habían permanecido en silencio durante los años de la explosión rupturista, ante el éxito fulgurante de la nueva estética entonces dominante, que había desplazado las diversas tendencias que estos poetas

representaban. Apartados de las principales tendencias dominantes durante los primeros años setenta, estos autores habían ido elaborando su obra bajo criterios estrictamente personales, ignorando las influencias de las modas del momento, para reaparecer con una obra madura y bien asentada cuando dichas tendencias entran en crisis definitiva en torno a 1975-1977. Es entonces cuando se publican nuevos libros como *Los trucos de la muerte* (1975) y *Desapariciones y fracasos* (1978), de Juan Luis Panero, que no había publicado desde 1968, o *Fiesta en la oscuridad* (1976) de Diego Jesús Jiménez, también sin publicar desde 1968, o *Donde da la luz* (1978) de Antonio Hernández, inédito desde 1969, o *Monstruorum Artifex*, que Antonio López Luna, en silencio desde 1968, publica bajo el nombre de Alascok-Ish de Luna en 1977, o *Comedia* (1977) de Eugenio Padorno, que no había publicado desde 1969. Evidentemente el clima poético dominante desde 1969 aproximadamente comenzaba a cambiar de modo definitivo y los nuevos libros de estos autores, que continuaban sin una desviación sensible las tendencias que habían representado en los años sesenta, venían a coincidir con el nuevo gusto estético que comenzaba a asentarse.

A partir de 1976-1977 comienzan a publicar sus primeros libros una serie de poetas de la generación del 68, coetáneos, por lo tanto, de aquellos que habían propiciado la ruptura estética y que habían dominado el

panorama poético español desde 1969 aproximadamente, que en cambio no participan de la estética que había caracterizado las tendencias dominantes en las etapas precedentes. Estos autores vienen a enlazar con los indicios renovadores que ya apuntan las obras de aquéllos en torno a estas fechas y fundamentan estéticamente el nuevo período que se inicia en los últimos años de la década y que se desarrollará plenamente en los años ochenta. Entre 1976 y 1979 se publican los primeros libros de diversos autores que resultarán significativos para la nueva etapa poética en el desarrollo generacional. En 1976 se publica *Esencia de los días (1972-1975)*, de Alejandro Duque Amusco, y *Ocho poemas*, de José Luis Jover, que había venido publicando poemas en diversas antologías y que no alcanzará cierta notoriedad hasta *Memorial* (1978); en 1977, *Transparencia indebida*, de Francisco Bejarano, *Canciones del amor oscuro y otros poemas*, de Javier Salvago, *El olor cálido y acre de la orina*, de Dionisio Cañas, *XVIII poemas y un preludio*, de Bernd Dietz; en 1978, *Primera despedida*, de Fernando Ortiz, *Maneras de estar solo*, de Eloy Sánchez Rosillo, *Cóncava mujer*, de Juana Castro, *La tarde en sus oficios y dos gardenias for you*, de José Ramón Ripoll; en 1979, *Las cosas que me acechan*, de Víctor Botas, *Plaza de Santa María y Mitos*, de Abelardo Linares, *Inconexiones*, de Miguel Galanes, *Pórtico de la fuga*, de Miguel Sánchez Ostiz, y, tras diversas plaquettes dispersas, *Clima*, de

Andrés Sánchez Robayna. Todos estos libros consiguen ensanchar el panorama poético español en los últimos años setenta y continuar de manera más resuelta las líneas que los poetas precedentes habían comenzado a investigar en los primeros años del segundo lustro de los setenta.

Aún podría señalarse un nuevo grupo de poetas dentro de la generación del 68 cuyas obras comienzan a cobrar un cierto relieve a partir de 1977. Poetas como Antonio Carvajal (*Siesta en el mirador*, 1979), Lázaro Santana (*Cuaderno guanche*, 1977), Justo Jorge Padrón (*Los círculos del infierno*, 1976), José Elías, Angel Fierro, Agustín Delgado, Miguel D'Ors, Alvaro Salvador (*Las cortezas del fruto*, 1980), Javier Egea, Francisco Gálvez, Carlos Clementson (*De la tierra, del mar y otros caminos*, 1979), Aníbal Núñez (*Taller de hechicero*, 1979), Alfonso López Gradolí, o incluso José Miguel Ullán, entre otros muchos, habían continuado publicando sus libros, a intervalos mayores o menores, durante los años del dominio de la estética rupturista, fieles a sus preferencias estéticas y a una cierta distancia de la poética triunfante. Al contrario de poetas como Juan Luis Panero, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, etc., éstos no habían interrumpido su producción entre 1968-1969 y 1975-1976, sino que habían continuado por su particular camino poético contribuyendo a ampliar y ensanchar progresivamente los márgenes de la tendencia dominante desde diversas perspectivas, dotándola de un

carácter proteico y enriqueciéndola enormemente, como muestran la antología de Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974), y no sólo ella. Son también estos poetas, como se ha venido señalando, los que, en una parte considerable, contribuyen al cambio estético que se empieza a gestar en torno a 1975 y que cobra carácter definitivo a partir de 1977. Con algunos de estos poetas vendrá a enlazar la nueva estética que comienza a manifestarse en los últimos años de la década de los setenta.

Por último, si algunos poetas de la generación siguiente a la del 68, aquellos que nacen a partir de 1954, se adelantan a publicar su primer poemario a 1975, caso de Julia Castillo con *Urgencias de un río interior* o José Lupiáñez con *Ladrón de fuego*, coincidiendo con las primeras manifestaciones de la crisis estética de la generación anterior, es a partir de 1976 y sobre todo a partir de 1977 cuando comienzan a aparecer los primeros poemarios de la más joven generación. Es entonces cuando se publican libros tan significativos para la nueva generación y para la poesía que comenzaba a escribirse en los últimos años setenta, como *Ofrenda en la memoria* (1976), de José Gutiérrez, *Ultimo recurso* (1977), de Antonio Jiménez Millán, *Frágil ciudad del tiempo* (1977), de Miguel Mas, *Umbral de cenizas* (1978), de Fernando Beltrán, *Estancia en la heredad* (1979), de Felipe Benítez

Reyes, *Poemas* (1979), de Salvador López Bécerra, o *La lentitud de los bueyes* (1979), de Julio Llamazares.

Así pues, en torno a 1977 coinciden una serie de acontecimientos en el mundo poético español que señalan el inicio de un nuevo período en el desarrollo de la generación del 68. El agotamiento de las tendencias dominantes aproximadamente desde 1969 y la conciencia renovadora que adquieren una parte importante de los poetas que habían continuado esas tendencias en torno a 1975-1977, la continuación en el desarrollo de sus obras de poetas que habían participado durante el período de dominancia de los anteriores de tendencias distintas, la reaparición de poetas que habían representado durante los años sesenta corrientes estéticas diferentes, la aparición de un nuevo grupo de poetas coetáneos de los anteriores pero inéditos hasta 1977 que participan de una estética diferente a la que había dominado en los años precedentes y, por último, la aparición de una serie de poetas nuevos pertenecientes a una nueva generación, todos estos factores se unen en torno a 1977 para arrumbar la estética dominante inmediatamente anterior y establecer un nuevo marco de preferencias estéticas y poéticas, pero sin llevar a cabo una ruptura radical aparente como la que había sido protagonizada años atrás. Tal como opina Jaime Siles,

la ausencia (...) de un bloque antagónico que encarnara un reemplazo generacional (...) y la propia evolución de los novísimos (...) hizo que la

. crítica considerara *inmovilismo de superficie* lo que no era sino *cambio de fondo y de forma en la profundidad*²²⁵.

En consecuencia, no puede afirmarse que la superación de la estética dominante en los años anteriores y el cambio profundo que comienza a manifestarse en 1977 lo realizaran exclusivamente "los novísimos otros, que representan lo que he llamado *tercera mutación*"²²⁶, es decir, "la representada por aquellos poetas que, siendo novísimos por edad (...), no habían publicado libros antes"²²⁷, ni tan siquiera si a este grupo se le añaden aquellos poetas "cuya obra se apartaba ostensiblemente de los presupuestos estéticos (...) en que se había objetivado el discurso de su generación"²²⁸. El cambio estético que acontece en torno a 1977 no podría ser definido en su verdadera dimensión si no se tuviera en cuenta la evolución llevada a cabo por los poetas que habían contribuido activamente a la fundamentación de la estética dominante durante el período anterior. Es con éstos, con el desarrollo estético que llevan a cabo a partir de 1973-1974 y sobre todo a partir de 1975, que les lleva a confluir y a asimilar tendencias que en sus desarrollos previos habían marginado como detentadoras de una estética fenecida, con quienes los poetas nuevos que empiezan a publicar en torno a 1977 entroncan directamente, como lo habían hecho los poetas que habían comenzado a publicar más de diez años atrás, fundándose

en los presupuestos estéticos que éstos habían venido acuñando en los últimos años de su producción.

Pese a todos los cambios aparentes, el hilo de la tradición se mantenía intacto y a él se unían los nuevos poetas que comenzaban a publicar en los últimos años setenta y cuya dominancia estética se establecería en la década siguiente.

Notas al texto

- 1 Castellet, José M^a. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix Barral. Barcelona, 1960; pág. 103.
- 2 Vid. Ciplijauskaitė, Birutė. *El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social)*. Insula. Madrid, 1966; pág. 367-382.
- 3 Celaya, Gabriel. "El arte como lenguaje" en *Poesía y verdad*. Planeta. Barcelona, 1979; pág. 74.
- 4 Los aforismos de Vicente Aleixandre sobre "Poesía y comunicación" fueron publicados en *Insula*, n^o 59 (noviembre de 1950); pág. 1-2, y en *España*, n^o 48 (diciembre de 1950); pág. 3-4. Posteriormente fueron recogidos con el título "Poesía, moral, público" en Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1977; vol. II, pág. 656-666.
- 5 Aleixandre, V. "Poesía, comunicación" en *Ibidem*; pág. 667 y ss.
- 6 Ribes, Francisco (ed.). *Antología consultada*. Mares. Valencia, 1952.
- 7 Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1952; pág. 18-22.
- 8 Barral, Carlos. "Poesía no es comunicación" en *Laye*, n^o 23 (abril-junio de 1953); pág. 23-26.
- 9 Gil de Biedma, Jaime. "Poesía y comunicación" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n^o 67 (julio de 1955); pág. 96-101.
- 10 Badosa, Enrique. "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento" en *Papeles de Son Armadans*, n^o XXVIII y XXIX (julio y agosto de 1958); pág. 32-46 y 135-159, respectivamente.
- 11 Rubio, Fanny. "Teoría y polémica de la poesía española de posguerra" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n^o 361-362 (julio-agosto de 1980); pág. 211.

12 *El Ciervo*, nº 91. Reproducido en la revista *Indice*, nº 146 (febrero de 1961).

13 -Valente, José Angel. "Tendencia y estilo" en *Insula*, nº 180 (noviembre de 1961). Recogido en *Las palabras de la tribu*. Siglo XXI. Madrid, 1971.

14 José M^a Castellet en "Mesa redonda: La literatura social" en *Camp de l'arpa*, nº 1 (mayo de 1972); pág. 14. José Manuel Caballero Bonald en "Encuentros con el 50: La voz poética de una generación. (Mesa redonda)" en *Insula*, nº 494 (enero de 1988); pág. 24.

15 Castellet, José M^a. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 17. Vid. García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*. Monografías de Los Cuadernos del Norte. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13.

16 Diego, Gerardo. "Poesía social" en *ABC*, 13-VII-1962.

17 Jiménez, José Olivio. "Poética de una nueva promoción lírica. En torno a *Poesía última* (1963) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)" en *Diez años de poesía española: 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 17.

18 Rubio, Fanny. *Op. cit.*; pág. 212-213.

19 "Respuestas a una encuesta: Al terminar el año 1963, ¿cómo ve usted la situación de la poesía española de hoy, referida no sólo a poetas -calidad y tendencias- sino a lectores y editores?" en *Insula*, nº 205 (diciembre de 1963). En esa misma encuesta, tanto Carlos Bousoño, como Jiménez Martos y Leopoldo de Luis, para la poesía, y José M^a Castellet, para la novela, señalan el agotamiento de la estética social.

20 Ribes, Francisco, ed. *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1963; pág. 8.

21 Vid. García Jambrina, Luis. "¿Poetas de los sesenta o poetas "descolgados"? (Notas para una nueva revisión)" en *Insula*, nº 543 (marzo de 1992); pág. 7-9. Vid. Domínguez Rey, Antonio. *Novema versus povema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 7-16.

22 Vid. Domínguez Rey, A. "Problemática-63: Julio Campal" en *Ibidem*; pág. 105-115.

23 Delgado, Agustín, et al. *Equipo Claraboya: Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971; pág. 35-49.

- 24 Luis, Leopoldo de. *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1964)*. Júcar. Madrid, 1982 (3ª edición). La primera edición está fechada en 1965.
- 25 Lechner, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Universitaire Pers. Leiden, 1968-1973; vol. II, pág. 66-67.
- 26 Vid. Uceda, Julia. "La traición de los poetas sociales" en *Insula*, nº 242 (enero de 1967); pág. 1 y 12.
- 27 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 24-33.
- 28 Castellet, J. Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 33-34.
- 29 Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 170.
- 30 Castellet, José María. *Veinte años...*; pág. 103.
- 31 García de la Concha, V. *Op. cit.*; pág. 15.
- 32 Vid. Cabanilles, Antonia. *La ficción autobiográfica. (La poesía de Jaime Gil de Biedma)*. Col.legi Universitari de Castelló-Excma. Diputació de Castelló. Castellón, 1989; pág. 120-153.
- 33 Véase a este respecto la opinión de Félix de Azúa en Campbell, Federico. *Infame turba*. Lumen. Barcelona, 1971; pág. 79.
- 34 Amorós, Amparo. "Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. Entorno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Gredos, Madrid, 1984; pág. 29.
- 35 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983 (primera edición de 1979); pág. 35.
- 36 Vid. Talens, Jenaro. "(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión" en Martínez Sarrión, Antonio. *El centro inaccesible. (Poesía 1967-1980)*. Hiperión. Madrid, 1981; pág. 19-21.
- 37 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"....; pág. 27-30.
- 38 Barella, Julia. "La reacción veneciana: poesía en la década de los setenta" en *Estudios humanísticos* (Universidad de León), nº 5; pág. 72.
- 39 Jiménez, José Olivio. "Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la Muerte* (1967), de Guillermo

Carnero" en *Diez años de poesía española*. Insula. Madrid, 1972; pág. 375-385.

40 Vid. Jarauta, Francisco. "La experiencia barroca" en *Arc voltaic*, nº 19 (1992/I); pág. 32-33.

41 García de la Concha, V. *Op. cit.*; pág. 18-19.

42 Vid. Prat, Ignacio. *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*. Los Pliegos de Barataria. Editorial Don Quijote. Granada, 1982. Prat, Ignacio. "La página negra" en *Poesía*, nº 15 (verano de 1982); pág. 115-122.

43 De la Flor, Fernando R. "Neo-neo-clasicismos en la poesía española última" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 20 (julio-agosto de 1983); pág. 61-65.

44 García de la Concha, Víctor. "Entrevista con Pere Gimferrer" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 27.

45 Vid. Villena, Luis Antonio. "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética "novísima")" en *El estado de las poesías...*; pág. 35.

46 Munne, Antoni. "Función de la poesía, función de la crítica. (Entrevista con Pere Gimferrer)" en *El viejo topo*, nº 26 (noviembre de 1978); pág. 40.

47 Castellet, J. M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 41.

48 *Ibidem*; pág. 32.

49 *Ibidem*, *ib.*

50 Vid. Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"...; pág. 51-52.

51 Vid. García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 18.

52 Marco, Joaquín. "Muerte o resurrección del surrealismo español" en *Insula*, nº 316 y 317 (marzo y abril de 1973); pág. 1 y 10, 3 y 14. La cita proviene de la página 14 del nº 317.

53 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero" ...; pág. 51.

54 Declaraciones de Guillermo Carnero en "Encuesta surrealismo" en *Insula*, nº 337 (diciembre de 1974); pág. 8-9.

55 Pereda, Rosa M^a. "Carlos Edmundo Ory: Postismo y surrealismo" en *Informaciones de las artes y las letras*,

suplemento cultural de *Informaciones*, nº 327 (17-X-1974);
pág. 4.

56 Declaraciones en "Encuesta surrealismo"...; pág. 9.

57 Marfil, Jorge A. "Antonio Martínez Sarrión. Un novísimo al pie de la letra. (Entrevista)" en *El viejo topo*, nº 16 (enero de 1978); pág. 47.

58 Carandell, José M^a. "La filosofía de una nueva generación" en *Destino*, 19-VII-1969; pág. 32.

59 Gimferrer, Pere. "Tres heterodoxos" en Clotas, Salvador y Gimferrer, Pere. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971; pág. 92 y 95. Marco, Joaquín. "Un poeta maldito: Juan Larrea" en *Destino*, 20-IX-1969; pág. 37.

60 Declaraciones de Leopoldo M^a Panero a Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 19. Allí declara, identificando el surrealismo como uno de los rasgos definitorios de la estética novísima: "Carnaby Street es novísimo, es surrealismo".

61 *Ibidem*; pág. 21.

62 Vid. "Encuesta surrealismo"...; pág. 8-9.

63 Talens, Jenaro. "Superrealismo y literatura" en *El viejo topo*, marzo de 1978; pág. 38.

64 Si hacemos caso a las declaraciones de Gimferrer y consideramos el núcleo Gimferrer-Ferrer Lerín como el embrión primerísimo y pionero de lo que años más tarde se configuraría como el núcleo barcelonés de Nueve novísimos. Vid. Gimferrer, Pedro. "Prólogo" a Ferrer Lerín, Francisco. *La hora oval*. Ocnos. Barcelona, 1971; pág. 7. Allí escribe: "Me parece que éramos los únicos estudiantes que en la Universidad teníamos en aquellos años (1962-1965) algún interés por el surrealismo y el arte de vanguardia en general". Vid. Gimferrer, Pere. "Frontispicio" a Ferrer Lerín, Francisco. *Cónsul*. Ediciones Península/Edicions 62. Barcelona, 1987; pág. 7-8.

65 Según declaraciones de Ana M^a Moix a Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 37-38.

66 Pedro Gimferrer en Castellet, J. M^a. *Nueve novísimos*...; pág. 158.

67 Prat, Ignacio. *Contra ti*...; pág. 9 y 10.

68 Prat, Ignacio. "La página negra..."; pág. 119.

69 *Ibidem*; pág. 117.

- 70 "Nota editorial" en AA.VV. *Doce jóvenes poetas españoles*. El Bardo. Barcelona, 1967.
- 71 Martín Pardo, Enrique. *Antología de la joven poesía española*. Pájaro Cascabel. Madrid, 1967; pág. 18.
- 72 *Ibidem*; pág. 14.
- 73 *Ibidem*; pág. 15.
- 74 *Ibidem*; pág. 15-16.
- 75 *Ibidem*; pág. 16.
- 76 El mismo Martín Pardo se preguntará en el prólogo a propósito de la oposición entre *Garcilaso* y *Espadaña*: "¿Pero qué diferencias sustanciales había entre ellas? Ninguna. La única diferencia estaba en los distintos nombres de los poetas que colaboraban. En las dos abundan el verso clásico, el soneto, sin la gracia, lógicamente, de lo clásico". (*Ibidem*; pág. 12)
- 77 *Ibidem*; pág. 17.
- 78 *Ibidem*; pág. 14-15 y 17-18.
- 79 Batlló, José. *Antología de la Nueva Poesía Española*. Editorial Ciencia Nueva. Madrid, 1968. Cito por la tercera edición en Lumen. Barcelona, 1977.
- 80 Martín Pardo, Enrique. *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Hiperión. Madrid, 1990; pág. 94.
- 81 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 11-12.
- 82 *Ibidem*; pág. 12.
- 83 *Ibidem*; pág. 13.
- 84 *Ibidem*; pág. 13.
- 85 Martín Pardo, *Nueva poesía española*. Scorpio. Madrid, 1970. Cito por la reedición citada de 1990; pág. 11.
- 86 *Ibidem*; pág. 14.
- 87 *Ibidem*; pág. 13.
- 88 Según declaraciones de Guillermo Carnero en el "Coloquio" que siguió a García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 23.

- 89 Digo "elaboración" y no "publicación" por el evidente desajuste de fechas que existió en *Nueve novísimos* entre ambos procesos, como he indicado más arriba.
- 90 Prat, I. "La página negra..."; pág. 119.
- 91 Martín Pardo, E. *Nueva poesía...*; pág. 14.
- 92 Prieto, Antonio. *Espejo del amor y de la muerte*. Azur. Madrid, 1971; pág. 15.
- 93 Villena, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 36.
- 94 García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid, 1980; pág. 53.
- 95 Vid. Prieto, A. *Op. cit.*; pág. 17.
- 96 Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano" en *Revistas de Occidente*, nº 23 (abril de 1983); pág. 50.
- 97 Vid. Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Gredos. Madrid, 1971; pág. 65. Vid. Hinterhauser, Hans. "El concepto de fin de siglo como época" en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*. (Córdoba, octubre de 1985). Excma. Diputación de Córdoba. Córdoba, 1987; pág. 9-17.
- 98 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 28.
- 99 Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Seix Barral. Barcelona, 1969; pág. 325.
- 100 Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 10.
- 101 Martínez Ruiz, Florencio. *La nueva poesía española. Antología crítica*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1971; pág. 14.
- 102 Sontag, S. *Op. cit.*; pág. 328.
- 103 García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 18.
- 104 La defensa de una estética poética, heredera del Simbolismo, que valora aquella creación que comunica antes de ser entendida, es una constante explícita en varias de las antologías publicadas en torno a 1970 e implícita en todas ellas. Aparece como cita tomada de T.S. Eliot (*The Use of Poetry and The Use of Criticism*: "La poesía genuina puede comunicar antes de ser entendida") presidiendo el prólogo de la *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, y es posteriormente

asumida por Antonio Prieto en su prólogo a *Espejo del amor y de la muerte* (pág. 15)

105 Vid. Munne, A. *Op. cit.*; pág. 43.

106 Castellet, J.M^a. *Nueve novísimos...*; pág. 27-28.

107 Sontag, S. *Op. cit.*; pág. 327 y 332.

108 Vid. García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 55.

109 Gimferrer, Pere. "Algunas observaciones (1969)" en *Poemas 1962-1969*. Visor. Madrid, 1988; pág. 53.

110 *Ibidem*; pág. 53.

111 Leopoldo M^a Panero en "Encuesta surrealismo"...; pág. 9.

112 Prat, I. "La página negra"; pág. 116.

113 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 19.

114 Talens, J. "(Desde) la poesía..."; pág. 15.

115 Colinas, Antonio. "Notas para una poética de nuestro tiempo" en *Insula*, n^o 293 (abril de 1971); pág. 1 y 12.

116 En algún caso, con más de un año de antelación, como demuestra su inclusión en la *Nueva poesía española*.

117 Gimferrer, P. "Primeras notas parciales" en Clotas, S. y Gimferrer, P. *Op. cit.*; pág. 93.

118 Gimferrer, "A modo de conclusión" en *Ibidem*; pág. 108.

119 Vid. "Poética" en Martín Pardo; E. *Nueva poesía...*; pág. 79.

120 Siles, Jaime. "Suprarrealidad y lenguaje poético" en *Revista de Occidente*, n^o 109 (abril de 1972); pág. 70-71. Recogido en *Diversificaciones*. Fernando Torres editor. Valencia, 1982; pág. 9 y ss. La cita procede de las páginas 11-12.

121 Amorós, Amparo. "La retórica del silencio" en *Los Cuadernos del Norte*, n^o 16 (noviembre de 1982); pág. 21-23. Vid. Amorós, Amparo. "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: La crítica del lenguaje y la poética del silencio" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989); pág. 18-20.

122 Vid. Spitzer, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna" en *Lingüística e Historia Literaria*. Gredos. Madrid, 1961; pág. 247-291.

123 Vid. Cuenca, Luis Alberto de. "Autocrítica" en *Pueblo*, 2-V-1972; pág. 38.

124 Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa M^a. *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1985 (1^a ed. de 1979); pág. 351-352.

125 Jiménez, José Olivio. "La palabra esencial y tensa de Jaime Siles: sobre *Canon* (1973)" en Amorós, Amparo (ed.). *Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles*. Litoral. Málaga, 1986; pág. 96.

126 Prat, I. "La página negra"; pág. 116.

127 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 17.

128 *Ibidem*; pág. 18.

129 *Ibidem*; pág. 18.

130 Carnero, G. "La corte..."; pág. 57.

131 López, Ignacio-Javier. "Metapoesía en Guillermo Carnero" en *Zarza Rosa*, n^o 5 (octubre-noviembre de 1985); pág. 49-50.

132 López, Ignacio-Javier. "El olvido del habla: Una reflexión sobre la escritura de la metapoesía" en *Insula*, n^o 505 (enero de 1989); pág. 17-18.

133 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 56.

134 Vid. González Muela, Joaquín. "Dos poemas de Guillermo Carnero" en King, Willard F. (ed.). *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos. Madrid, 1976; pág. 87. López, I.-J. "Metapoesía..."; pág. 44.

135 Talens, J. "(Desde) la poesía..." ; pág. 15.

136 Molinero, Miguel Angel. "Prólogo" a Delgado, Agustín. *De la diversidad. (Poesía 1965-1980)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 17.

137 Boso, Felipe. "El proceso de absolutización del lenguaje en España" en *Poesía Hispánica*, n^o 240 (1972); pág. 8-11.

138 Siles, Jaime. "Poética" en Batlló, José. *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Bardo. Barcelona, 1974; pág. 325.

- 139 Barnatán, Marcos Ricardo. "Prólogo" a *El oráculo invocado*. (Poesía 1965-1983). Visor. Madrid, 1984; pág. 8-9.
- 140 Jiménez, José Olivio. "Identidad y palabra secreta: La poesía reunida de Marcos-Ricardo Barnatán" en *Insula*, n° 466 (septiembre de 1985); pág. 17.
- 141 Amorós, A. "La retórica..."; pág. 21.
- 142 Sheppard, Richard. "The Crisis of Language" en Bradbury, Malcolm and McFarlane, James (ed.). *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin. London, 1991; pág. 323-336.
- 143 Nicolás, César. "Novísimos (1966-1988): notas para una poética" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 13.
- 144 Martín Pardo, E. *Nueva poesía...*; pág. 52.
- 145 *Ibidem*; pág. 253.
- 146 Delgado, Fernando G. "Antonio Colinas: la poesía como revelación. (Entrevista)" en *Insula*, n° 356-357 (julio-agosto de 1976); pág. 22.
- 147 Pujals Gesalí, Esteban y Flor, Fernando R. de la. "Un aspecto de la poesía de Antonio Colinas: Lo mítico" en *Insula*, n° 410 (enero de 1981); pág. 3.
- 148 Marco, Joaquín. "Poesía es imagen o la poética de Pedro Gimferrer" en *Ejercicios literarios*. Taber. Barcelona, 1969; pág. 431.
- 149 Capecchi, Luisa. "El romanticismo expresivo de Pere Gimferrer" en *Insula*, n° 434 (enero de 1983); pág. 1.
- 150 Vid. Bradbury, M. and McFarlane, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 19-55 y 312-322.
- 151 Jiménez, José Olivio. "La poesía de Antonio Colinas" en Colinas, Antonio. *Poesía 1967-1981*. Visor. Madrid, 1984; pág. 19.
- 152 Miró, Emilio. "Crónica de poesía. Cinco poetas jóvenes: Joaquín Caro Romero, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, José Caballero Millares y Jorge Rodríguez Padrón" en *Insula*, n° 277 (diciembre de 1969); pág. 7.
- 153 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 80.
- 154 *Ibidem*; pág. 80.

- 155 *Ibidem*; pág. 181-182.
- 156 Villena, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 35.
- 157 Declaraciones de Guillermo Carnero en "Encuesta surrealismo"; pág. 9.
- 158 Munne, A. *Op. cit.*; pág. 42. Vila-San Juan, Sergio. "Una poesía ensimismada. (Entrevista con Pere Gimferrer)" en *Quimera*, nº 7 (mayo de 1981); pág. 13.
- 159 Prat, I. "La página negra..."; pág. 117.
- 160 Talens, Jenaro. "Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer" en *Insula*, nº 304 (marzo de 1972); pág. 15.
- 161 Carnero, Guillermo. "La etapa catalana en la poesía de Pedro Gimferrer" en *Insula*, nº 382 (septiembre de 1978); pág. 5.
- 162 Jiménez, J.O. "La poesía de Antonio Colinas"...; pág. 23.
- 163 Prat, Ignacio. "Reseña de *Serenata y navaja*" en Carvajal, Antonio. *Extravagante jerarquía. (Poesía 1968-1981)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 293.
- 164 Talens, J. "(Desde) la poesía de..."; pág. 28-29.
- 165 Carnero, G. "Poética" en Martín Pardo, E. *Nueva poesía...*; pág. 63.
- 166 Gimferrer, Pere. *Poemas...*; pág. 134.
- 167 *Ibidem*; pág. 144.
- 168 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 56.
- 169 Martín Pardo, E. *Nueva poesía...*; pág. 11.
- 170 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 44-45.
- 171 Villena, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 36.
- 172 Villena, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 35.
- 173 Vid. Molina Foix, Vicente. "Panero y el inglés" en *Nueva estafeta*, nº 41 (1982); pág. 96.
- 174 Mas, Miguel. "Una lectura generacional de la destrucción. (Notas acerca de Narciso, de Leopoldo M^a)"

Panero)" en *Ideologies & Literature*, vol. I, nº 1-2 (invierno-primavera 1985); pág. 194-206.

175 Carnero, G. *Ensayo de una...*; pág. 152.

176 Jover, José Luis. "Nueve preguntas a Guillermo Carnero. En torno a *Ensayo de una teoría de la visión*)" en *Nueva estafeta*, nº 9-10 (agosto-septiembre de 1979); pág. 150.

177 García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 66.

178 Villena, L.A. de. "Enlaces..."; pág. 35.

179 *Ibidem*; pág. 35.

180 Vid. Eliot, T.S. "Introduction: 1928" a Pound, Ezra. *Selected Poems*. Faber & Faber. London, 1968; pág. 11.

181 *Ibidem*; pág. 10-11. Talens, J. "(Desde) La poesía...; pág. 20.

182 Sánchez, Angel. "Poética" en Batlló, J. *Poetas españoles...*; pág. 167.

183 Santana, Lázaro. "Como una poética, pero no" en Batlló, J. *Poetas españoles...*; pág. 61.

184 García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 133.

185 Siles, J. "Los novísimos..."; pág. 11.

186 Jover, José Luis. "A quien corresponda" en Batlló, J. *Poetas españoles...*; pág. 267.

187 Barnatán, M.R. *Op. cit.*; pág. 152.

188 *Ibidem*; pág. 150.

189 Gimferrer, Pere. "Poética" en Moral, C.G. y Pereda, R.Mª. *Op. cit.*; pág. 180.

190 Barnatán, Marcos Ricardo. "Viva el perder. Reseña de Pasar y siete canciones)" en *El país*, 10-VII-1977; pág. 21.

191 López, Ignacio-Javier. "Metonimia y negación: Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère de Guillermo Carnero" en *Hispanic Review*, nº 54 (verano de 1986); pág. 257 y ss.

192 López, I.-J. "Metonimia..."; pág. 262.

- 193 Colinas, Antonio. "Variaciones hacia el centro del poema" en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, 2-I-1975; pág. 3.
- 194 Simón, César. "Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero" en *Papeles de Son Armadans*, n° 249 (diciembre de 1976); pág. 254-255.
- 195 Jover, J.L. "Nueve preguntas..."; pág. 153.
- 196 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 66.
- 197 Carnero, G. *Ensayo de una teoría...*; pág. 208.
- 198 Simón, C. *Op. cit.*; pág. 254.
- 199 Talens, Jenaro. "Notas sobre una práctica particular (en 2 tiempos)" en *Poetas españoles...*; pág. 277-278.
- 200 *Ibidem*; pág. 281.
- 201 Real Academia Española. *Esbozo de una gramática de la lengua española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982; pág. 351.
Chomsky, Noam. *Estructuras sintácticas*. Siglo XXI. México, 1987; pág. 27.
- 202 Millán, Fernando y García Sánchez, Jesús. *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Alianza Editorial. Madrid, 1975.
- 203 Talens, J. "(Desde) la poesía..."; pág. 35.
- 204 Vid. Brines, Francisco. "La heterodoxia generacional de Luis Antonio de Villena" en *Insula*, n° 394 (septiembre de 1979); pág. 1 y 12.
- 205 Jiménez, José Olivio. "La poesía primera de Juan Luis Panero: Sobre A través del tiempo (1968)" en *Diez años...*; pág. 409.
- 206 Cernuda, Luis "Historial de un libro" en *Poesía y literatura I y II*. Seix Barral. Barcelona, 1975; pág. 190.
- 207 *Ibidem*; pág. 199-200.
- 208 *Ibidem*; pág. 200.
- 209 *Ibidem*; pág. 201.
- 210 *Ibidem*; pág. 205.

- 211 Vid. García Martín, José Luis. *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española. Renacimiento*. Sevilla, 1992; pág. 208-227.
- 212 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 54 y 56.
- 213 Carnero, G. "La etapa catalana..."; pág. 5.
- 214 Vid. López, Ignacio-Javier. "Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero" en *Insula*, n° 408 (noviembre de 1980); pág. 1 y 10.
- 215 Carnero, G. *Ensayo de una teoría...*; pág. 205.
- 216 Jiménez, J.O. "La poesía de Antonio Colinas"; pág. 23.
- 217 *Ibidem*; pág. 28.
- 218 *Ibidem*; pág. 28-29.
- 219 Siles, Jaime. "Dinámica poética de la última década" en *Revista de Occidente*, n° 122-123 (julio-agosto de 1991); pág. 152.
- 220 Nicolás, C. *Op. cit.*; pág. 12.
- 221 Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1984; vol. 6/2, pág. 46-49.
- 222 Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; pág. 183.
- 223 Vid. Jiménez, José Olivio. "Reafirmación, proximidad, continuidad: Notas hacia la poesía española última (1975-1985)" en *Las nuevas letras*, n° 3-4 (invierno de 1985); pág. 46.
- 224 Vid. Siles, J. "Dinámica poética..."; pág. 150 y 152.
- 225 *Ibidem*; pág. 152.
- 226 *Ibidem*; pág. 154.
- 227 *Ibidem*; pág. 151.
- 228 *Ibidem*; pág. 151.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

En este epígrafe se reúnen títulos de estudios y de trabajos tanto metodológicos, como de carácter general y dedicados a cada uno de los poetas. Se trata, por lo tanto, de una bibliografía crítica y, en consecuencia, han quedado excluidos los libros de creación poética. Existen repertorios bibliográficos lo suficientemente amplios (el de Mari Pepa Palomero y el de Fanny Rubio y José Luis Falcó, son algunos de los muchos que se podrían citar) donde se recogen de forma exhaustiva las obras de creación de los autores de la generación del 68. Copiar estos repertorios bibliográficos aquí sólo hubiera servido para ampliar inútilmente esta bibliografía. Por otra parte, tampoco se recogen aquí las diversas revistas de creación poética publicadas entre 1962 y 1977 estudiadas a lo largo de esta investigación. Al final del capítulo dedicado a su estudio existe un índice bastante completo, al que remito al interesado. Por último, salvo contadas excepciones, cuando se cita un libro recopilatorio de diversos artículos de uno o varios autores, he evitado citar los artículos incluidos en sus primeras apariciones en revistas.

AA.VV. "Respuestas a una encuesta: Al terminar el año 1963, ¿cómo ve usted la situación de la poesía española de hoy, referida no sólo a poetas -calidad y tendencias- sino a lectores y editores?" en *Insula*, nº 205 (diciembre de 1963).

AA.VV. "Número extraordinario dedicado a las revistas de poesía" en *Poesía Española*, nº 140-141 (agosto-septiembre de 1964).

AA. VV. *Doce jóvenes poetas poetas españoles*. El Bardo. Barcelona, 1967.

AA.VV. *Homenaje a Vicente Aleixandre*. Insula. Madrid, 1968.

AA.VV. *Poesía experimental. Estudios y teoría*. Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producción Artística. Madrid, 1968.

AA.VV. "Bécquer, hoy. Encuesta a la joven poesía" en *Insula*, nº 289 (diciembre de 1970).

AA.VV. *Catálogo de poesía internacional de vanguardia*. Madrid, 1970.

AA.VV. "Mesa redonda: poesía" en *Cuadernos para el diálogo*. Extraordinario: *Literatura española a treinta años del siglo XXI*, nº XXIII (diciembre de 1970).

AA. VV. "Encuesta: Aleixandre y los jóvenes poetas" en *Madrid*, 23-VI-1971.

AA.VV. "Mesa redonda: La literatura social" en *Camp de l'arpa*, nº 1 (mayo de 1972).

AA.VV. *El comentario de textos*. Castalia. Madrid, 1973.

AA.VV. *El comentario de textos, 2. De Galdós a García Márquez*. Castalia. Madrid, 1974.

AA. VV. *Investigaciones retóricas II. Tiempo Contemporáneo*. Buenos Aires, 1974. (Edic. original, 1970).

AA.VV. "Surrealismo, medio siglo después" en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento de *Informaciones*, 17-X-1974.

AA. VV. "Vigencia del surrealismo" en *El Urogallo*, nº 29-30 (septiembre-diciembre de 1974).

AA. VV. "Encuesta surrealismo" en *Insula*, nº 337 (diciembre de 1974).

AA. VV. "El poeta y la última generación" en *El País*, 9-X-1977.

AA.VV. *La cultura bajo el franquismo*. Ediciones de bolsillo. Barcelona, 1977.

AA.VV. "Dossier Surrealismo" en *El viejo topo*, marzo de 1978.

AA.VV. *70 años de España a través de ABC: 1905-1975*. Prensa Española. Madrid, 1978.

AA.VV. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Blume. Barcelona, 1980.

AA.VV. *La literatura como signo*. Playor. Madrid, 1981.

AA.VV. *Encuentro con la poesía espiritual*. Euzkalbidea. Pamplona, 1981.

AA.VV. *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. 2 tomos. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1982.

AA.VV. "Encuesta sobre joven poesía española" en *Insula*, nº 454 (octubre de 1984).

AA.VV. *Tradición y modernidad. Una aproximación a la estética "novísima"*. Seminario celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, del 5 al 9 de agosto de 1985.

AA.VV. "Poetry" en *La Gaceta del Libro*. (Spain the transition years 1975-1985), otoño de 1985.

AA.VV. *Revistas literarias españolas de los años 80 en lengua castellana*. (Catálogo). Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sta. Cruz de Tenerife, 1987.

AA.VV. *Aníbal Núñez. Pliegos de Poesía Hiperión*. Hiperión. Madrid, 1987.

AA.VV. "Dossier Antonio Gamoneda" en *Un ángel más*, nº 2 (otoño de 1987).

AA.VV. "Encuentros con el 50: La voz poética de una generación. (Mesa redonda)" en *Insula*, nº 494 (enero de 1988).

AA.VV. "Poesía" en *Reseña. La cultura española 1976-1987*, nº especial 184 (mayo de 1988).

AA.VV. "Charla-coloquio que sobre el tema *Revistas literarias leonesas (Espadaña y Claraboya)* se desarrolló en el salón de actos de la Casa de León en Madrid a las 8 de la tarde del día 18 de noviembre de 1988".

AA.VV. *Diccionario Literario Bompiani*. 12 vol. Hora. Barcelona, 1988.

AA.VV. "La Escuela de Barcelona", monográfico de *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto de 1990).

AA.VV. *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo. Oviedo, 1990.

AA.VV. Antonio Colinas. *Armonía órfica, una poética de la fusión* en *Anthropos*, nº 105 (1990).

AA.VV. *Enciclopedia de la Literatura*. Ediciones B. Barcelona, 1991.

AA.VV. *Lugar de la palabra. I Semana Poética de Cuenca 1991*. U.I.M.P. Cuenca, 1991.

AA.VV. "Los excluidos de la pléyade: poetas de los 60, periféricos y marginales", monográfico de *Insula*, nº 543 (marzo de 1992).

AA.VV. Pere Gimferrer. *Una poética del instante* en *Anthropos*, nº 140 (enero de 1993).

ABAD, Manuel (ed.). *Degeneración del 70. (Antología de los poetas heterodoxos andaluces)*. Antorcha de Paja. Córdoba, 1978.

ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Argos-Vergara. Madrid, 1985.

ABELLÁN, José Luis. *La cultura en España*. Edicusa. Madrid, 1971.

ABELLÁN, Manuel L. "Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976)" en *Sistema*, nº 28 (enero de 1979).

- *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península. Barcelona, 1980.

ADELL, Alberto. "Un centenar de libros clave del movimiento moderno" en *Insula*, nº 241 (diciembre de 1966).

- "Inquisición del surrealismo español" en *Insula*, nº 284-285 (julio-agosto de 1970).

AGUIRRE, José Fernando. "Historia de una amistad. Cosas no sabidas de la revista Garcilaso" en *El Español*, 111, nº 77 (1944).

ALARCOS LLORACH, Emilio. *La poesía de Blas de Otero*. Anaya. Madrid, 1966 (1ª ed. de 1955).

- *Angel González, poeta*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1969.

- *Ensayos y estudios literarios*. Júcar. Madrid, 1976.

ALAS, Leopoldo. "Luis Antonio de Villena: La realidad como nostalgia y como deseo" en *Insula*, nº 473 (junio de 1986) ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Bruguera. Barcelona, 1984.

ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española*. 4 vol. Gredos. Madrid, 1975.

ALBORNOZ, Aurora de. *El exilio español de 1939*. Taurus. Madrid, 1977.

- *Hacia la realidad creada*. Península, 1979.

- José Hierro. Júcar. Madrid, 1982.

ALCÁNTARA, Manuel. "Notas para un estudio de la poesía social española contemporánea" en *Bolívar*, nº 36 (1955).

ALCIATO, A. *Emblemas*. Editora Nacional. Madrid, 1975.

ALEIXANDRE, Vicente. *Algunos caracteres de la nueva poesía española*. Imprenta Góngora. Madrid, 1955.

- *Mis poemas mejores*. Gredos. Madrid, 1956.

- *Poesía superrealista. Antología*. Barral editores. Barcelona, 1971.

- *Obras completas*. 2 volúmenes. Aguilar. Madrid, 1977.

- *Epistolario*, Alianza. Madrid, 1986.

- *En gran noche. Últimos poemas*. Seix Barral. Barcelona, 1991.

ALEJO, Justo. "Música celestial y otros poemas" en *Triunfo*, nº 613 (junio de 1974).

ALFARO, Rafael. "Reseña de *Con tres heridas yo*, de Antonio Hernández" en *Reseña*, nº 149 (1984).

- "Reseña de *El jardín de Orfeo*" en *Reseña*, nº 188 (octubre de 1988).

ALMAGRO, Agustín y PÉREZ-MONTERO, J. Antonio. "Hoy, 7 poetas" en *Poesía*, nº 26 (1986).

ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Gredos. Madrid, 1981 (1ª ed. 1950)

- *Estudios y ensayos gongorinos*. Gredos. Madrid, 1955.

- *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. Madrid, 1978 (1ª ed. 1958).

- y BOUSOÑO, Carlos. *Seis calas en la expresión literaria española*. Gredos. Madrid, 1970 (1ª ed. 1951).

ALONSO, Santos. "Reseña de *De la diversidad. (Poesía 1965-1980)*, de Agustín Delgado" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 25 (1984).

- "Agustín Delgado, poeta" en *Ideologies & Literature*, nº 1-2 (invierno-primavera de 1985).

ALSINA CLOTA, José. *Problemas y métodos de la Literatura*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984.

ALVAR, Manuel. *La poesía y los poetas*. Instituto de Cultura de la Diputación Provincial. Málaga, 1974.

- *Cantares de gesta medievales*. Editorial Porrúa. México, 1986.

ALVAREZ, Carlos. "¿Homenaje a, o utilización de?" en *Vanguardia Obrera*, 9 al 15-II-1989

- "El homenaje a Machado, de 1966, en los calabozos de Baeza" en *Vanguardia Obrera*, 16 al 22-II-1989.

ALVAREZ, José María. "Homenaje en Venecia" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 33 (septiembre-octubre de 1985).

- "Las rayas del tigre: Introducción a la actual poesía española" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

ALLEGRA, Giovanni. "Cataluña como vía de penetración del modernismo. Dos nombres-clave" en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*. (Córdoba, octubre de 1985). Excma. Diputación de Córdoba. Córdoba, 1987.

A.M. "El social-realismo, hoy" en *Triunfo*, nº 399 (24-I-1970).

AMÓN, Santiago. "Los futurismos y los manifiestos futuristas. Centenario del nacimiento de Marinetti" en *El País*, 19-IX-1976 y 3-X-1976.

AMORÓS, Amparo. "Diversificaciones (de Jaime Siles): la intensidad de lo extenso" en *Insula*, nº 428-429 (julio-agosto de 1982).

- "La retórica del silencio" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 16 (noviembre de 1982).

- "Luis Cernuda y la poesía posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. Entorno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Gredos. Madrid, 1984.

- "¿Fabricantes o almacenistas?" en *La vanguardia*, 4-II-1986.

- "¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los ochenta" en *Insula*, nº 512-513 (agosto-septiembre de 1989).

- "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: La crítica del lenguaje y la poética del silencio" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

- *La palabra del silencio. (La función del silencio en la poesía española posterior a 1969)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense. Madrid, 1991.

- (ed.). *Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles*. Litoral. Málaga, 1986.

ANCET, Jacques. "Introducción" a VALENTE, José Angel. *Entrada en materia*. Cátedra. Madrid, 1985.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Alianza. Madrid, 1984.

ANÓNIMO. *Pueblo cautivo*. (Facsimil de la edición clandestina de 1946 a cargo de Fanny Rubio). Hiperión. Madrid, 1978.

ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad. de Francisco de P. Samaranch). Aguilar. Madrid, 1972.

ARMAS, Emilio de. "Sobre nueve que no son novísimos y uno que pretende renovarse" en *Casa de las Américas*, nº 76 (1973).

ARRANZ NICOLÁS, Clara. "Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 16 (noviembre-diciembre de 1982).

ASCUNCE, José Angel (ed.). *Al amor de Blas de Otero*. Mundaiz. Universidad de Deusto. San Sebastián, 1986.

ASENSI PÉREZ, Manuel. "El juego del decir si/no de Antonio Martínez Sarrión" en *Zarza Rosa*, nº 6 (abril-mayo de 1986).

- *Para una teoría de la lectura. Propuesta crítico-metodológica a partir de la generación "Novísima" española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*. (Tesis doctoral). Departamento de Teoría del Lenguaje. Facultad de Filología. Universidad de Valencia. Valencia, 1985-1986.

ASÍS, María Dolores de. *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1970)*. 2 vol. Narcea. Madrid, 1980.

AUB, Max. *Poesía española contemporánea*. Era. México, 1969.

AULLÓN DE HARO, Pedro. "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española" en *Analecta malacitana*, vol. II, nº 1 (1979).

- *La obra poética de Gil de Biedma: Las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Verbum. Madrid, 1991.

AUSTIN, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós. Barcelona, 1990 (edic. original de 1962).

AYALA-DIP, Jorge Ernesto. "Algunas reflexiones sobre la literatura de los 70" en *El viejo topo*, extra nº 8 (1980).

- y ESTRUCH, Jordi. "Entre lo solemne y lo irónico: entrevista con Félix de Azúa" en *El viejo topo*, nº 26 (noviembre de 1978).

AYER, A.J. *Lenguaje, verdad y lógica*. Martínez Roca. Barcelona, 1971.

AYUSO, José Paulino. *La poesía en el siglo XX desde 1939*. Playor. Madrid, 1983.

- "El espacio mítico-poético de Antonio Colinas" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

AZANCOT, Leopoldo. "Don Carlos" en *Litoral* (homenaje a Ory), nº 19-20 (abril-mayo de 1971).

AZÚA, Félix de. "El imposible rechazo de la tradición" en *Cuadernos para el diálogo*, agosto de 1974.

- *Baudelaire*. Dopesa. Madrid, 1979.

- *La paradoja del primitivo*. Seix Barral. Barcelona, 1983.

- *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*. Anagrama. Barcelona, 1986.

- *El aprendizaje de la decepción*. Pamiela. Pamplona, 1989.

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica. México, 1989 (edición original de 1943).

- *Fragmentos de una poética del fuego*. Paidós. Buenos Aires, 1992 (edición original de 1988).

BADOSA, Enrique. "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento" en *Papeles de Son Armadans*, nº XXVIII y XXIX (julio y agosto de 1958).

- "Sigamos hablando de Júpiter" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto 1990).

BAENA, Enrique. "El espíritu gobierna el estilo: La caja de plata, de Luis Alberto de Cuenca" en *Puerta Oscura*, nº 2 (otoño de 1985).

BALBÍN LUCAS, Rafael de. *Poesía castellana contemporánea*. Rialp. Madrid, 1965.

BALDINGER, Kurt. *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna*. Alcalá. Madrid, 1977.

BALLESTERO, Manuel. *Poesía y reflexión. La palabra en el tiempo*. Taurus. Madrid, 1980.

BALLESTEROS, Rafael. "Antonio Carvajal: Tigres en el jardín" en *Si la pildora bien supiera no la doraran tanto por defuera*, nº 5 (enero-abril de 1969).

BARELLA, Julia. "La reacción veneciana: poesía en la década de los setenta" en *Estudios humanísticos* (Universidad de León), nº 5.

- "Pedro Gimferrer: poesía en catalán (1970-1977)" en *Peña Labra*, nº 39 (1981).

- "Poesía en la década de los 70: En torno a los Novísimos" en *Insula*, nº 410 (enero de 1981).

- "La poesía de Leopoldo María Panero entre Narciso y Edipo" en *Estudios Humanísticos. Filología*, nº 492 (1984).

- *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Anthropos. Barcelona, 1987.

- "Sobre la poesía de los 70" en *Insula*, nº 498 (mayo de 1988).

- "El poema como hipótesis: un comentario sobre la obra de Guillermo Carnero" en *Parole. Revista de creación*

literaria y de filología. (Universidad de Alcalá de Henares), nº 1 (otoño-invierno de 1988).

- "Hacia la poesía de los 90" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

BARAGAÑO, María. "Los héroes de caballerías han cambiado de máscaras. Entrevista con L.A. de Cuenca" en *Letras*, suplemento cultural de *El Alcázar*, 26-X-1983.

BARNATÁN, Marcos Ricardo. "Reseña de *Arde el mar*, de Pedro Gimferrer" en *Poesía española*, nº 164 (1966).

- "Reseña a *Tres poemas*, de Pedro Gimferrer" en *Poesía española*, nº 174 (1967).

- "Dos aproximaciones a la nueva poesía española" en *El Urogallo*, nº 5-6 (octubre-diciembre de 1970).

- "El boom Cavafis" en *Insula*, nº 296-297 (julio-agosto de 1971).

- "Poesía extranjera en España: Blake, Mallarmé, Enzensberger, Cohen y los surrealistas" en *Insula*, nº 307 (junio de 1972).

- "Nota de lectura: *El sueño de Escipión*, de Guillermo Carnero" en *Insula*, nº 308-309 (julio-agosto de 1972).

- "La suprarrealidad en Vicente Aleixandre" en *El Urogallo*, nº 29-30 (septiembre-diciembre de 1974).

- "También hubo poesía en la posguerra. (Reseña de *El grupo Cántico* de Córdoba)" en *El País*, 19-XII-1976.

- "Viva el perder. Reseña de *Pasar y siete canciones*" en *El país*, 10-VII-1977.

- "La realidad enigmática de Hölderlin" en *El País*, 4-IX-1977.

- "Vicente Aleixandre y la poesía novísima" en *Insula*, nº 374-375 (enero-febrero de 1978).

- "La belleza hechizada de Luis Antonio de Villena" en *Insula*, nº 430 (septiembre de 1982).

- "Cuando los novísimos comenzaban a serlo. (Tres fragmentados años de la década prodigiosa)" en *Barcarola*, nº 16-17 (noviembre de 1984).

- "La polémica de Venecia" en *Insula*, n° 508 (abril de 1989).

BARTH, John. "Literatura postmoderna" en *Quimera*, n° 46-47 (enero de 1985).

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI. México, 1973 (edición original de 1953).

- *Crítica y verdad*. Siglo XXI. Madrid, 1972 (edición original de 1966).

- *El placer del texto*. Siglo XXI. Madrid, 1974 (edición original de 1973).

- *Ensayos críticos*. Seix Barral. Barcelona, 1983.

-; Lefebvre, Maurice y Goldmann, Lucien. *Literatura y sociedad*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1970.

- et al. *Escribir... ¿por qué? ¿para quién?*. Monte Avila. Caracas, 1976 (edición original de 1974).

BARRAL, Carlos. "Poesía no es comunicación" en *Laye*, n° 23 (abril-junio de 1953).

- "Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española" en *Cuadernos para el diálogo*, n° extraordinario 14 (mayo de 1969).

- *Los años sin excusa*. Barral Ed. Barcelona, 1978.

- *Años de penitencia*. Alianza Tres. Madrid, 1982.

- *Diario de Metropolitano*. Diput. Provincial de Granada. Granada, 1988.

BARROW, Geoffrey R. "Una velada paradoja: Historias fingidas y verdaderas" en *Papeles de Son Armadans*, n° CCLIV-CCLV (mayo-junio de 1977).

BATJIN, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barral. Barcelona, 1974.

BATLLÓ, José (ed.). *Antología de la nueva poesía española*. Lumen. Barcelona 1977 (1ª edición de 1968).

- (ed.). *Poetas españoles poscontemporáneos*. El Bardo. Barcelona, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. (Trad. de Antonio Martínez Sarrión). La Gaya Ciencia. Madrid, 1977.

- *Escritos sobre literatura*. Bruguera. Barcelona, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona, 1978.

BAUTISTA, Amalia. "Estoy en contra de cualquier actitud experimental con respecto a la poesía. Entrevista a L.A. de Cuenca" en *Comunidad escolar*, nº 110 (21-27 de julio de 1986).

BELTRÁN P., Vicente. "Poética y estadística: nuevos y novísimos poetas españoles" en *Revista de Literatura*, vol. XLIV (1982).

BELLVESER, Ricardo. *Un siglo de poesía en Valencia*. Prometeo. Valencia, 1975.

- "Guillermo Carnero: la actitud objetiva" en *La Provincias*, 29-II-1976.

BENET, Juan et al. *Edad Media y literatura contemporánea. Ensayos sobre tradición y modernidad*. Trieste. Madrid, 1985.

BENEYTO, Antonio. *Censura y política en los escritores españoles*. Euros. Barcelona, 1975.

BENÍTEZ REYES, Felipe. "Florilegios, florecillas y floripondios" en *Fin de siglo*, nº 5 (septiembre de 1983).

- "Reseña de Poesía 1967-1980, de Antonio Colinas" en *Fin de Siglo*, nº 6-7 (1983).

- "Reseña de Poesía 1970-1982, de Luis Antonio de Villena" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 25 (1984).
- "Escribir en plata: La caja de plata, de Luis Alberto de Cuenca" en *El País*, 24-X-1985.

BENITO FERNÁNDEZ, José. "Leopoldo María Panero, seguro de haber muerto" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 52 (diciembre de 1988).

BENITO DE LUCAS, Joaquín. *Literatura española de posguerra*. UNED. Madrid, 1979.

- *Literatura de la postguerra: La poesía*. Cincel. Madrid, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos, I*. Taurus. Madrid, 1990.

- *Poesía y capitalismo. (Iluminaciones II)*. Taurus. Madrid, 1990.

BENSE, Max. *Estética. (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI. Madrid, 1971 (edición original de 1966).

- *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI. Madrid, 1977 (edición original de 1974).

BERMÚDEZ-CANETE, Fernando. "Reseña de *Un país como éste no es el mío*, de J.A. Gabriel y Galán" en *El viejo topo*, 27-XII-1978.

BERRENDONNER, Alain. *Elementos de pragmática lingüística*. Gedisa, Barcelona, 1987.

BESTEIRO, José María. "Luis Antonio de Villena: Libertad, libertad y libertad. (Entrevista)" en *Dunia* (1983).

BLANCO AGUINAGA, Carlos. *Juventud del 98*. Crítica. Barcelona, 1978.

- et al. *Historia social de la literatura española*. 3 volúmenes. Castalia. Madrid, 1984.

BLESA, Túa. "El laberinto de los espejos" en *Trpeliás*, nº 1 (1991).

- "El silencio y el tumulto" en *Cuadernos de Investigación Filológica*, nº 16 (1991).

BODINI, Vittorio. *Poetas surrealistas españoles*. Tusquets editores. Barcelona, 1982.

BONELLS, J. "Notes sur les tendances actuelles de la poesie espagnole: ruptures et decloisonnements (1964-1970)" en *Les langues neo-latines*, nº 245 (1983).

BONET, Laureano. "La revista *Laye* y la novela española de los años cincuenta" en *Insula*, nº 396-397 (noviembre-diciembre de 1979).

- "Ortega y la generación de 1950: el caso *Laye*" en *Insula*, nº 440-441 (julio-agosto de 1983).

- "*Laye* y los escritores de 1950: prehistoria de una generación" en *Insula*, nº 488-489 (julio-agosto 1987).

- *La revista Laye. Estudio y antología*. Península. Barcelona, 1988.

- "Gabriel Ferrater, J.M. de Martín y la literatura policiaca: una nueva novela inédita" en *Abalorio. Revista de creación*, nº 17-18 (otoño-invierno 1989-1990).

- "*Laye* y la cultura del medio siglo: las primeras armas poéticas" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto de 1990).

BOOTH, Martin. *British Poetry 1964-1984. Drivig through the barricades*. Routledge and Kegan Paul. London, 1985.

BORGES, Jorge Luis. "Prólogo a *El otro, el mismo*" en *Obra poética*. Alianza/Emecé. Madrid-Buenos Aires, 1977.

BOSO, Felipe. "El proceso de absolutización del lenguaje en España" en *Poesía Hispánica*, nº 240 (1972).

- "Poesía concreta, nueva poesía. (Carta desde Bonn)" en *Fablas*, nº 40 (marzo de 1973).

- "Poesía visual en España hoy" en *Poesía*, nº 11 (1981).

- y GÁMEZ DE LIAÑO, Ignacio (ed.). "Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España" en *Akzente*, nº 4 (1972).

BOURNE, Luis M. "Una queja social: De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado, de J.M. Ullán" en *El País*, 15-IX-1976.

- "La discreción y la constancia: Sombra marina, de Mario Hernández" en *El País*, 10-X-1976.

BOURNEUF, Roland y OUELLET, Réal. *La novela*. Ariel. Barcelona, 1981.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976 (6ª ed. La 1ª edic. es de 1952).

- "Ante una nueva promoción de poetas" en *Agora*, nº 27-28 (enero-febrero de 1959).

- "Carta abierta a José Mª. Castellet" en *Insula*, nº 170 (enero de 1961).

- "Una época en sus personajes" en *Papeles de Son Armadans*, nº 158 (mayo de 1969).

- "Ensayo de autocrítica" en *Antología poética 1945-1973*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976.

- *El irracionalismo poético. (El símbolo)*. Gredos. Madrid, 1977.

- *Superrealismo poético y simbolización*. Gredos. Madrid, 1979.

- "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983 (primera edición de 1979).

- *Epocas literarias y evolución. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea)*. Gredos. Madrid, 1981.

- "El influjo de Aleixandre desde 1935 hasta hoy" en *Boletín de la Real Academia*, tomo LXV, cuaderno CCXXXIV (enero-abril de 1985).
- "La poesía es comunicación" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto 1990).

BOWRA, C.M. *The Creative Experiment*. McMillan. London, 1967.

- *La imaginación romántica*. Taurus. Madrid, 1972.
- *The Heritage of Symbolism*. McMillan. London, 1973.

BOZAL, Valeriano. *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Ciencia Nueva. Madrid, 1966.

- "La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna" en RICO, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*. Edit. Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII.

BRADBURY, Malcolm. "Vanguardia y modernismo en Norteamérica" en *Revista de Occidente*, nº 36 (mayo de 1984); pág. 61-71.

- and MCFARLANE, James (ed.). *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books. London, 1991.

BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España 1910-1931)*. Cátedra. Madrid, 1979.

- *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Fundamentos. Madrid, 1981.

BRINES, Francisco. "Integración del título en el poema" en *Insula*, nº 310 (septiembre de 1972).

- "La heterodoxia generacional de Luis Antonio de Villena" en *Insula*, nº 394 (septiembre de 1979).
- "Un día por las vanguardias" en *El País*, 22-II-1986.

BROCH, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Tusquets. Barcelona, 1970.

BROWN, Bonnie M. "La metapoesía de José Hierro" en *Insula*, nº 422 (enero de 1982).

BROWN, C.G. *Historia de la literatura española. Siglo XX*. Ariel. Barcelona, 1973; vol 6.

BROWNING, Robert. *Poetical works 1833-1864*. Oxford University Press. Oxford, 1970.

BUCKLEY, Ramón. "Del realismo social al realismo dialéctico" en *Insula*, nº 326 (enero de 1974).

- "¿Surrealismo en España?" en *Insula*, nº 337 (diciembre de 1974).

- y CRISPIN, John (ed.). *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Alianza. Madrid, 1973.

BUENAVENTURA, Ramón. "La imperfección aceptada (sobre *Huir del invierno*)" en *Diario 16*, 7-III-1982.

- *La diosas blancas. Antología de la poesía española escrita por mujeres*. Hiperión. Madrid, 1985.

BÜLHER, Karl. *Teoría del lenguaje*. Revista de Occidente. Madrid, 1967.

CABA, Carlos y Pedro. "La rehumanización del Arte" en *Eco. Revista de España*, nº IX (octubre 1934).

CABALLERO BONALD, José Manuel. "Últimas escaramuzas de la virtud o los infortunios de la poesía española" en *Triunfo*, nº 447 (26-XII-1970).

CABALLERO DE LA TORRE, Conrado. "Potenciar las regiones" en *Triunfo*, nº 403 (21-II-1970).

Caballo verde para la poesía. (Edic. facsímil). Verlag Detlev Auvermann KG. Kraus Reprint. Nendeln-Liechtenstein, 1974.

CABANILLES, Antonia. "La generación poética de 1970" en *Ideologies & Literature*, nº 1-2 (invierno-primavera de 1985).

- *La ficción autobiográfica. (La poesía de Jaime Gil de Biedma).* Col·legi Universitari de Castelló-Excma. Diputació de Castelló. Castellón, 1989.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca.* Cátedra. Madrid, 1989.

CALAMAI, Natalia. *El compromiso de la poesía en la guerra civil española.* Laia. Barcelona, 1979.

CAMINERO, Juventino. "El sistema poético de Unamuno" en *Letras de Deusto*, nº 14 (julio-diciembre 1977).

CAMPA, Antonio R. de la. *La poesía española de posguerra.* Graf. Ugnina. Madrid, 1969.

CAMPBELL, Federico. *Infame turba.* Lumen. Barcelona, 1971.

CAMPOS, A. et al. "Plan piloto para poesía concreta del equipo Noigandres" en *Noigandres*, nº 3 (1958).

CAMPOS, Jorge. "Paradiso de José Lezama Lima" en *Insula*, nº 260-261 (julio-agosto de 1968).

CANALES, Alfonso. "Homenaje a Pablo García Baena" en *Insula*, nº 304 (marzo de 1972).

CANET, José Luis. "Una nueva aproximación a la poesía de Antonio Martínez Sarrión" en *Ideologies & Literature*, nº 1-2 (invierno-primavera de 1985).

CANO, José Luis. "Revistas de poesía, 1939-1946" en *Insula*, nº 11 (noviembre de 1946).

- "Una Antología consultada" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 38 (febrero de 1953).

- *De Machado a Bousoño. Notas sobre poesía española contemporánea*. Insula. Madrid, 1955.

- *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*. Guadarrama. Madrid, 1960.

- "Una antología de la poesía social" en *Insula*, nº 226 (septiembre de 1965).

- "La poesía de Claudio Rodríguez. (Entrevista)" en *Insula*, nº 230 (enero de 1966).

- "Juan Larrea y el surrealismo" en *Destino*, 13-XII-1969.

- *La poesía de la generación del 27*. Guadarrama. Madrid, 1970.

- *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Guadarrama. Madrid, 1974.

- "Así fue depurado Antonio Machado" en *El País*, 5-X-1976.

- "García Lorca en Nueva York, polémica y problemas" en *El País*, 13-III-1977.

- "El viaje a Bizancio, de Luis Antonio de Villena" en *Insula*, nº 383 (octubre de 1978).

- "La poesía de Antonio Colinas: *Astrolabio*" en *Insula*, nº 399 (febrero de 1980).

- "Un ácido autorretrato: *Juegos para aplazar la muerte*" en *Insula*, nº 455 (noviembre de 1984).

- (ed.). *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Taurus. Madrid, 1979 (1ª ed. de 1964).

- (ed.). *Antología de la nueva poesía española*. Gredos. Madrid, 1972.

- (ed.). *Lírica española de hoy*. Cátedra. Madrid, 1974.

CANO BALLESTA, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Gredos. Madrid, 1971.

- *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Gredos. Madrid, 1972.
- "La poesía comprometida y su contexto sociológico en la España de los años 30" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1982.

CAÑAS, Dionisio. *Poesía y percepción*. Hiperión. Madrid, 1984.

- "La polémica entre poesía-conocimiento y poesía-comunicación" en *El grupo literario "Escuela de Barcelona" y la generación de los años 50*, curso celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, entre el 9 y el 13 de julio de 1990.
- (ed.). GIL DE BIEDMA, Jaime. *Volver*. Cátedra. Madrid, 1989.

CPARÓS, Marta. "Arte por el arte" en *Triunfo*, nº 422 (4-VII-1970).

CAPECCHI, Luisa. "El romanticismo expresivo de Pere Gimferrer" en *Insula*, nº 434 (enero de 1983).

CAPOTE BENOT, José M^a. *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1976.

CARANDELL, José María. "La filosofía de una nueva generación" en *Destino*, 19-VII-1969.

- "Pascua de imaginación" en *Destino*, 13-XII-1969.

CARNERO, Guillermo. "Reseña de *Baladas del Dulce Jim*, de Ana M^a Moix" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 247 (1970).

- "Autocrítica de Joaquín Marco" en *Insula*, nº 339 (febrero de 1975)

- "Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo" en *Insula*, nº 351 (febrero de 1976).
- "Génesis de un libro" en *Pueblo*, 6-VI-1976.
- *El grupo Cántico de Córdoba*. Editora Nacional. Madrid, 1976.
- "Recuperación de Moreno Villa" en *Insula*, nº 368-369 (julio-agosto de 1977).
- "Jaime Siles o la originalidad" en *Destino*, 7-XII-1977.
- "Poesía de posguerra en lengua castellana" en *Poesía*, nº 2 (agosto-septiembre de 1978).
- "La etapa catalana en la poesía de Pedro Gimferrer" en *Insula*, nº 382 (septiembre de 1978).
- "*Ambito*, germen de la obra aleixandrina" en *Insula*, nº 374-375 (enero-febrero de 1978).
- "Precedentes de la poesía social de posguerra en la anteguerra y Guerra Civil" en *Boletín Fundación Juan March*, julio-agosto de 1979.
- "No dar pie con bola" en *Pueblo* (sup. literario), 12-I-1980.
- "Un tratado sobre el amor y la belleza. Reseña de *Hymnica*" en *Nueva estafeta*, nº 15 (febrero de 1980).
- "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano" en *Revista de Occidente*, nº 23 (abril de 1983).
- "Precedentes de la poesía social de posguerra en la anteguerra y guerra civil" en *Boletín de la Fundación Juan March*, nº 9 (julio-agosto 1983).
- *La cara oscura del siglo de las luces*. Cátedra. Madrid, 1983.
- "Ante unas poesías completas de Ricardo Molina" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 407 (1984).
- "La estética novísima y la propuesta de una nueva lírica" en *Boletín de la Fundación Juan March*, nº 151 (septiembre de 1985)
- *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Anthropos. Barcelona, 1989.

- (ed.). *Antología de la poesía prerromántica española*. Barral editores. Barcelona, 1970.

CARNICER, Ramón. "Un período de la historia de *Laye*" en *Abalorio. Revista de creación*, nº 17-18 (otoño-invierno 1989-1990).

CARR, Raymond. *España 1808-1975*. Ariel. Barcelona, 1984.

CARRASCO, Bel. "Guillermo Carnero y la poesía como experimento. (Entrevista)" en *El País*, 12-XI-1976.

CARREÑO, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Gredos. Madrid, 1982.

CARRERAS, Francesc. "La generación del 68: Monólogo con Terenci Moix" en *Destino*, nº 1632 (11-I-1969).

CARRIEDO, Gabino Alejandro. "Hacia un replanteo crítico de la poesía española" en *Arriba*, 11-II-1965.

CARRIÓN, Héctor (ed.). *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*. Endymión. Madrid, 1990.

CASADO, Miguel "Líneas de los Novísimos" en *Revista de Occidente*, nº 86-87 (julio-agosto de 1988).

- (ed.). Gamoneda, Antonio. *Edad*. Cátedra. Madrid, 1987.

CASANOVA DE AYALA, Félix. "Anecdótico y teoría del postismo" en *Papeles de Son Armadans*, tomo XXV, nº CIV (noviembre de 1964).

CASANOVA TODOLI, Ubaldo de. "La poesía como investigación lingüística. (Entrevista con Jaime Siles)" en *Químera*, nº 32 (octubre de 1983).

CASTAÑO, Adolfo. "La poesía no es biodegradable" en *Reseña*, nº 181 (febrero de 1988).

- "Reseña de *Poemas del manicomio de Mondragón*, de Leopoldo M^a. Panero" en *Reseña*, nº 181 (febrero de 1988).

CASTELLET, José M^a. "Notas sobre la situación actual del escritor en España" en *Laye*, nº 20 (agosto-octubre 1952).

- *Literatura, ideología, política*. Anagrama. Barcelona, 1976.

- "Laye, la "inolvidable"" en *Abalorio. Revista de creación*, nº 17-18 (otoño-invierno 1989-1990).

- (ed.). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix-Barral. Barcelona, 1960.

- (ed.). *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Seix Barral. Barcelona, 1966.

- (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970.

- (pr.). "Introducción" a GIMFERRER, Pere. *Poesía 1970-1978*. Visor. Madrid, 1979.

- (pr.). "Introducción" a VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Seix Barral. Barcelona, 1986.

CASTILLO, Homero (ed.). *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Gredos. Madrid, 1974.

CASTRILLO MIRAT, M^a. Dolores. "La crisis de la razón tecnológica y la muerte de las vanguardias" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 33 (septiembre-octubre de 1985).

CAUBET, José Ramón. "El ser del poeta. Entrevista con Antonio Colinas" en *Quimera*, nº 21-22 (julio-agosto de 1982).

CAVA, Salvador F. (ed.). *Antonio Colinas en Quervo. Cuadernos de cultura*, nº 2 (diciembre de 1991).

CELAYA, Gabriel. "Doce años después" en *Acento cultural*, nº 3 (enero de 1959).

- "Poesía y cine" en *Triunfo*, nº 443 (28-XI-1970).
- *Exploración de la poesía*. Seix Barral. Barcelona, 1971.
- *Inquisición de la poesía*. Taurus. Madrid, 1972.
- *Poesía y verdad: Papeles para un proceso*. Planeta. Barcelona, 1979.

CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Edic. Guadarrama. Madrid, 1970 (2ª edic.).

- *Poesía y Literatura I y II*. Seix Barral. Barcelona, 1975.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social)*. Insula. Madrid, 1966.

- "La renovación de la voz lírica" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).
- (ed.). *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*. Orígenes. Madrid, 1991.

CIRICI PELLICER, Alejandro. *El arte modernista catalán*. Aymá. Barcelona, 1951.

CISQUELLA, G. et al. *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. ee.vv. Barcelona, 1977.

COCO, Emilio. "La poesia spagnola negli anni ottanta" en *Fragile alto*, año V, nº 1 (abril de 1987).

COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Gredos. Madrid, 1970 (edición original de 1966).

- *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Gredos. Madrid, 1982 (edición original de 1979).

COHN-BENDIT, Daniel y SAVATER, Fernando. "Debate: ¿Qué queda de la revolución?" en *El Urogallo*, nº 13 (mayo de 1987).

COLINAS, Antonio. "Notas para una poética de nuestro tiempo" en *Insula*, nº 293 (abril de 1971).

- "A propósito de una lectura de Octavio Paz" en *Insula*, nº 303 (febrero de 1972).

- "El primer Aleixandre" en *Insula*, nº 316 (marzo de 1973).

- "Variaciones hacia el centro del poema" en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, 2-I-1975.

- "Antonio Machado: Dudas de hoy, poesía de siempre" en *Insula*, nº 344-345 (julio-agosto de 1975).

- "Recuperación de Ricardo Molina" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 295 (1975).

- "José Luis Jover: *Memorial*" en *Insula*, nº 383 (octubre de 1978).

- "Lección primera y última de Virgilio" en *Insula*, nº 418 (septiembre de 1981).

- "Razones para una poética de nuestro tiempo" en *Quervo. Cuadernos de cultura*, monografía nº 2 (diciembre de 1981).

- "Una poética de la naturalidad. Reseña de *Huir del invierno*, de L.A. de Villena" en *El País*, 19-II-1982.

- "Paisaje mediterráneo y teoría lírica" en *Insula*, nº 444-445 (diciembre de 1983-enero de 1984).

- "La palabra de Pablo García Baena" en *Insula*, nº 455 (noviembre de 1984).

- "Precisiones sobre el escritor comprometido" en *El País*, 30-IX-1984.

- "Primeros y últimos recuerdos. (Sobre Vicente Aleixandre)" en *Insula*, nº 458-459 (febrero-marzo de 1985).

- "Los frutos de una iluminación" en *El País*, 1-V-1986.

- "Los frutos del dolor verdadero" en *El País*, 14-VI-1987.
- "La rosa de los vientos. Notas para otra teoría de la poesía novísima" en *El independiente*, 24-VI-1988 y 1-VII-1988.
- *El sentido primero de la palabra poética*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1989.

COMANDONE DE COHEN, Mirta. "Asedio a la poesía de Guillermo Carnero" en *Hispanic Journal*, vol. VII, nº 1 (invierno de 1985).

CONDE GUERRI, María José. "Luis Alberto de Cuenca: *El otro sueño*" en *Insula*, nº 495 (febrero de 1988).

CONOLLY, Cyril. *The Modern Movement, 1888-1920*. London, 1960.

CONTE, Angel. "Una lengua española" en *Triunfo*, nº 404 (28-II-1970).

COOK, Bruce. *La generación beat*. Barral editores. Barcelona, 1974.

CORAZÓN, Alberto y SEMPERE, Pedro. *La década prodigiosa*. Felmar. Madrid, 1976.

CORBALÁN, Pablo. *Poesía surrealista en España*. Ediciones del Centro. Madrid, 1974.

CORREA, Gustavo. *Antología de la poesía española (1900-1980)*. Gredos. Madrid, 1980.

CORREA, José Luis. "La poesía y sus alrededores: un panorama reciente" en *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, tomo I, nº 2 (primavera de 1988).

COSERIU, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Gredos. Madrid, 1967.

COSTA, Jesús y MUÑOZ, S. *Círculo en nieve. Nueva poesía en Valencia*. Universidad de Valencia. Valencia, 1979.

CREMADES, Luis. "Entrevista: Luis Antonio de Villena o la destrucción" en *Insula*, nº 481 (noviembre de 1986).

CRÉMER, Victoriano. "Un cuestionario sobre poesía social y de la otra" en *Poesía española*, nº 11 (1952).

- "Notas para una biografía de Espadaña" en *Poesía española*, nº 140 (1964).

- "Espadaña a la vista" en *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*. (Edic. facsímil). Espadaña editorial. León, 1978.

CRESPO, Angel. *Poesía, invención y metafísica*. Universidad de Puerto Rico. Mayagüez, 1970.

- *Estudios sobre Pessoa*. Bruquera. Barcelona, 1984.

- y GÓMEZ BEDATE, Pilar. "Situación de la poesía concreta" en *Revista de Cultura Brasileña*, nº 5 (junio de 1963).

CRUZ, Sabina de la. "Introducción" a Otero, Blas de. *Historias fingidas y verdaderas*. Alianza ed. Madrid, 1980.

- "Introducción" a Otero, Blas de. *Expresión y reunión*. (A modo de antología). Alianza. Madrid, 1981.

- "Una mujer, una poesía, una época. (Desde la correspondencia de Angela Figuera)" en *Zurgai*, monográfico dedicado a Angela Figuera (diciembre de 1987).

- "La irrenunciable belleza" en *Zurgai*, monográfico "Que trata de Blas de Otero" (noviembre 1988).

- "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto 1990).

CSUDAY, Csaba. *Al otro lado del espejo. (Conversaciones con José María Álvarez)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia, 1987.

CUENCA, Luis Alberto de. "Autocrítica" en *Pueblo*, 2-V-1972.

- "Reseña de *Arcana Mayor*, de M.R. Barnatán" en *Insula*, nº 326 (enero de 1974).

- "Un poema inédito de L.A. de Villena comentado por L.A. de Cuenca" en *Prohemio*, vol. VI, nº 2-3 (septiembre-diciembre de 1975).

- *Necesidad del mito*. Planeta. Barcelona, 1976.

- "La generación del lenguaje" en *Poesía*, nº 5-6 (invierno de 1979-1980).

- *El héroe y sus máscaras*. Mondadori. Madrid, 1992.

CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista*. Anagrama. Barcelona, 1978 (edición original de 1975).

CHAMORRO GAY, Julián. "Reseña de Nueve novísimos poetas españoles" en *Alamo*, mayo-agosto de 1970.

- y NÓÑEZ, Aníbal. "Cultura e industria" en *Triunfo*, nº 397 (10-I-1970).

CHAO, Ramón L. "José Miguel Ullán: Escritor en legítima defensa" en *Triunfo*, nº 439 (31-X-1970).

CHATWIN, Bruce. "¿Muerte de las vanguardias?" en *El País*, 11-XI-1984.

CHOMSKY, Noam. *Estructuras sintácticas*. Siglo XXI. México, 1987 (edición original de 1957).

DÁVILA, Luis. "Televisión frente a literatura" en *Triunfo*, nº 423 (11-VII-1970).

DAVISON, Ned. *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*. Nova. Buenos Aires, 1971.

DEBICKI, Andrew. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Gredos. Madrid, 1968.

- *Poesía del conocimiento La generación española de 1956-1971*. Júcar. Madrid, 1987.

- "La poesía postmoderna de los novísimos: Una nueva postura ante la realidad y el arte" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989).

- "Un clasicismo contemporáneo: la poesía reciente de Jaime Siles" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barral editores. Barcelona, 1971.

- *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama. Barcelona, 1971.

DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Editora Nacional. Madrid, 1975.

- et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971.

- et al. *Parnasillo provincial de poetas apócrifos que recopilan y dan a la imprenta los también poetas provinciales Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino*. Endymion. Madrid, 1988 (1ª edición de 1975).

DELGADO, Fernando G. "Juan Gil-Albert, después del silencio" en *Insula*, nº 350 (enero de 1976).

- "Antonio Colinas: la poesía como revelación. (Entrevista)" en *Insula*, nº 356-357 (julio-agosto de 1976).

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid, 1989.

DESCOMBES, Vincent. *Lo mismo y lo otro*. Cátedra. Madrid, 1982 (edición original de 1979).

DÍAZ, Elías. "El horizonte intelectual de 1963" en RICO, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea 1939-1980*. Edit. Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII.

- *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Tecnos. Madrid, 1983.

DÍAZ-PLAJA, Fernando. *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritores españoles en la guerra civil*. Plaza y Janés. Barcelona, 1979.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *La dimensión culturalista de la poesía castellana del siglo XX*. R.A.E. Madrid, 1967.

- *Culturalismo y creación poética*. Selecta de Revista de Occidente. Madrid, 1972.

- *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Alianza. Madrid, 1975.

- *Modernismo frente a noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

DIEGO, Gerardo. *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Taurus. Madrid, 1959.

- "Poesía social" en ABC, 13-VII-1962.

- "Julio Campal" en ABC, 15-V-1968.

DIETRICH, Genoveva. "Poesía española de hoy" en *Humboldt*, nº 91 (1987).

DIETZ, Bernd. "Leyendo a Piera" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

DÍEZ BORQUE, José M^a. "La destrucción del verso: poesía concreta y sus derivaciones" en *El Urogallo*, nº 19 (enero-febrero de 1973).

DÍEZ-CANEDO, Enrique. "Prólogo" a Larbaud, Valery. *Fermina Márquez*. Calpe. Madrid, 1921; pág. 7-8.

D.L. "Cultura catalan" en *Triunfo*, nº 401 (7-II-1970).

- "Lengua nacional" en *Triunfo*, nº 405 (7-III-1970).

DOMINGO Y MILLA, C. "Soldadesca o la mercenaria disciplina de la escritura" en *Letras*, nº 0 (mayo de 1979).

DOMÍNGUEZ, Gustavo. "Leopoldo María Panero" en *La Moneda de Hierro*. (*Extremos a que ha llegado la poesía*), nº 3-4 (1980).

DOMÍNGUEZ REY, Antonio. "Cuando el oscuro se viste de fiesta: *Fiesta en la oscuridad*, de Diego Jesús Jiménez" en *El País*, 20-IV-1977.

- "El neorromanticismo decantado de Antonio Colinas y breves pinceladas sobre la poética reciente" en *Nueva Estafeta*, nº 27 (1981).

- *Novema versus povema*. (*Pautas líricas del 60*). Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987.

DORESTE, Ventura (ed.). *Poesía Canaria Última*. Col. San Borondón. El Museo Canario. Las Palmas, 1966.

DORFLES, Gillo. *Las oscilaciones del gusto*. Lumen. Barcelona, 1974 (edición original de 1970).

DOWLING, John C. *El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo. Posturas del siglo XVII ante la decadencia y conservación de Monarquías*. Murcia, 1957.

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI. Buenos Aires, 1974.

DUQUE, Aquilino. "Poesía social" en *Poesía española*, n° 72-(julio de 1958).

- "Poesía religiosa, poesía social" en *insula*, n° 200-201 (julio-agosto de 1963).

EARLE, P.G. y GULLÁN, G. (ed.). *Superrealismo / Surrealismo. Latinoamérica y España*. University of Pennsylvania. Philadelphia, 1977.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ariel. Barcelona, 1984 (edición original de 1962).

- *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Lumen. Barcelona, 1984 (edición original de 1965).

- *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona, 1974 (edición original de 1968).

- *Lector in fabula*. Lumen. Barcelona, 1981 (edición original de 1979).

- *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Gedisa. Buenos Aires. 1983.

ECHAVARRÍA, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Ariel. Barcelona, 1983.

ELIOT, T.S. *Selected Essays*. Faber & Faber. London, 1941.

- *Notas para la definición de la cultura*. (Trad. de Félix de Azúa). Bruguera, 1984 (edición original de 1962).

- *The use of poetry and the use of criticism. (Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England)*. Faber & Faber. London, 1964.

- *Criticar al crítico y otros escritos*. Alianza. Madrid, 1967.

- "Introduction: 1928" a Pound, Ezra. *Selected Poems*. Faber & Faber. London, 1968.

- *The Complete Poems and Plays*. Faber & Faber. London-Boston, 1969.

- *On Poetry and Poets*. Faber & Faber. London, 1990.
- *The Waste Land*. (A facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound). (Edited by Valery Eliot). Faber & Faber. London-Boston, 1990.

EMILIOZZI, Irma "Poesía de Martínez Sarrión. Reseña de *Horizonte desde la rada*" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 432 (junio de 1986).

EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity. A Study os its Effects in English Verse*. Chatto & Windus. London, 1947.

Equipo Editorial de *Comunicación*. "Otra alternativa cultural" en *Triunfo*, nº 434 (26-IX-1970).

ERMATINGER, Emil (ed.). *Filosofía de la ciencia literaria*. Fondo de Cultura Económica. México-Madrid-Buenos Aires, 1984.

ESCARPIT, Robert. *Sociologie de la literature*. P.U.F. Paris, 1958.

Espadaña. Revista de Poesía y Crítica. (Edic. facsímil). Espadaña editorial. León, 1978.

ESPINAS, Josep M. "Amigos y enemigos de la cultura catalana" en *Triunfo*, nº 401 (7-II-1970).

ESTEBAN, José. "Editoriales y libros en la España de los años 30" en *Cuadernos para el Diálogo*, nº extra XXXII (diciembre de 1972).

ESTEBAN, J. de y LÓPEZ GUERRA, L. *La crisis del estado franquista*. Labor. Barcelona, 1977.

ESTEO, Romero. "Guillermo Carnero, donde la sabiduría se acoge a la racionalidad melancólicamente" en *Nuevo diario*, 12-I-1975.

ESTÉVEZ MOLINERO, Angel. *La poesía de José Luis Amaro*. Suplementos de Antorcha de Paja. Córdoba, 1990.

FALCÓ, José Luis. "Joven poesía española" en *Letras. Hoja literaria de información y crítica*, nº 0 (diciembre de 1979).

- "José Luis Jover o el tapiz de la memoria" en *Las Provincias*, 9-IV-1980.

- "La poesía: vanguardia y tradición" en *Revista de Occidente*, nº 122-123 (julio-agosto de 1991).

FARRERAS, Valentí. "Laye, desde dentro: una experiencia" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto de 1990).

FERNÁNDEZ BRASO, Miguel. "¿Viene Lezama a España" en *Pueblo*, 5-XI-1969.

FERRÁN, Jaime y TESTA, Daniel (eds.). *Spanish Writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties*. Tamesis Books. London, 1973.

FERRATÉ, Joan. *Dinámica de la poesía: ensayos de explicación*. Seix Barral. Barcelona, 1968.

FERRERAS, Juan Ignacio. "Hacia una sociología de la generación del 68: elementos de propeдевtica sociológica" en *Diálogos hispánicos*, nº 4 (1984).

FERRERES, Rafael. *Verlaine y los Modernistas españoles*. Gredos. Madrid, 1975.

FONTANA, Josep. *La Historia después del fin de la Historia*. (Reflexiones acerca de la situación actual de la ciencia histórica). Ed. Crítica. Barcelona, 1992.

FORTES, José Antonio. "Una lectura de Laye" en *Abalorio*. *Revista de creación*, nº 17-18 (otoño-invierno 1989-1990).

FOSSEY, Jean Michel. "La poesía heterodoxa de José-Miguel Ullán" en *El norte de Castilla*, 22-XI-1970.

FOX, Imman. "Poesía social y tradición simbólica" en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*. México, 1970.

FRAILE, Eneko. "El poeta solo. Entrevista con Leopoldo M^a Panero" en *Quimera*, nº 93 (octubre de 1989).

FRENK ALATORRE, Margit. *Entre folklore y literatura*. (Lírica hispánica antigua). El Colegio de México. México, 1971.

FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. (De Baudelaire hasta nuestros días). Seix Barral. Barcelona, 1959.

FUENTES, Víctor. "Post-Guerra (1927-1928): una revista de vanguardia política y literaria" en *Insula*, nº 360 (noviembre 1976).

FUKUYAMA, Francis. "The End of History?" en *The National Interest*, nº 16 (verano de 1989).

- *El fin de la Historia y el último hombre*. Planeta. Barcelona, 1992.

FUENTE, Ricardo de la. "Introducción" a Kobayashi, Issa. *Cincuenta haikus*. Hiperión. Madrid, 1991.

GABRIEL Y GALÁN, José Antonio. "En mi quinto aniversario de exorcismos" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 296 (1975).

- "Aproximación a Saint-John Perse" en *PERSE*, Saint-John. Anábasis. Visor. Madrid, 1983.

GALANES, Miguel. "Antonio Hernández, un poeta consciente de la realidad" en *Nueva estafeta*, nº 35 (1981).

- "De la distancia al propio reconocimiento. (Sobre la poesía de Antonio Hernández)" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 406 (1984).

GALLEGO MORELL, Antonio. *Diez ensayos sobre literatura española*. Revista de Occidente. Madrid, 1972.

GAOS, Vicente. *Poesía y técnica poética*. Editora Nacional. Madrid, 1955.

- *Temas y problemas de la literatura española*. Guadarrama. Madrid, 1959.

GARCI, José Luis. "Viejos amores" en *El Urogallo*, nº 10 (1971).

GARCÍA BERRIO, Antonio. "El imaginario cultural en la estética de los "novísimos"" en *Insula*, nº 508 (abril de 1989).

- *Teoría de la literatura*. Cátedra. Madrid, 1989.

GARCÍA-BORRÓN, Juan-Carlos. "Manuel Sacristán en los años de *Laye*" en *Abalorio*. Revista de creación, nº 17-18 (otoño-invierno 1989-1990).

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. "Primera etapa de un novísimo: Pedro Gimferrer, *Arde el mar*" en *Papeles de Son Armadans*, nº 190 (enero de 1972).

- "La poesía española actual" en *Boletín Informativo Fundación Juan March*, nº 131 (noviembre de 1983).

- "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*, monografías de *Los Cuadernos del Norte*, monografía nº 3. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986.
- "El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León" en AA.VV. *Literatura contemporánea en Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1986.
- *La poesía española de 1935 a 1975*. Cátedra. Madrid, 1987.
- "Entrevista con Pere Gimferrer" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989).
- (ed.). *El surrealismo*. Taurus. Madrid, 1982.
- y SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio. "La poesía" en *Letras españolas 1976-1986*. Castalia. Madrid, 1987.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Eugenio. "Introducción" a Panero, Leopoldo M^a. *Poesía 1970-1985*. Visor. Madrid, 1986.

GARCÍA HORTELANO, Juan (ed.). *El grupo poético de los años cincuenta. (Una antología)*. Taurus. Madrid, 1978.

GARCÍA JAMBRINA, Luis. "La realidad soñada de Diego Jesús Jiménez" en *Insula* (1991).

- "¿Poetas de los sesenta o poetas "descolgados"? (Notas para una nueva revisión)" en *Insula*, nº 543 (marzo de 1992).
- et al. "Las promociones poéticas de los años 50 y 60" en Fuente, Ricardo de la (ed.). *La poesía de postguerra*, vol 47 de *Historia de la Literatura Española*. Júcar. Madrid (en prensa).

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. 2 volúmenes. Aguilar. Madrid, 1980 (21^a edición).

GARCÍA MARTÍN, José Luis. "La poesía de L.A. de Villena. *El viaje a Bizancio*" en *Aeda*, nº 3-4 (abril de 1979).

- "Reseña de *Astrolabio*, de Antonio Colinas" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 0 (enero-febrero de 1980).
- "Nuevo viaje del Parnaso o la sucesión de los novísimos" en *Camp de l'arpa*, nº 86 (abril de 1981).
- "Cara y cruz de los novísimos" en *Fin de Siglo*, nº 5 (septiembre de 1983).
- *La segunda generación poética de posguerra*. Excma. Diputación de Badajoz. Badajoz, 1986.
- "Tendencias de la poesía última" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 50 (julio-septiembre de 1988).
- "Última y penúltima poesía española" en *República de las Letras*, nº 24 (abril de 1989).
- "La generación del setenta: un recuento y una aclaración" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).
- *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Renacimiento. Sevilla, 1992.
- "La poesía" en RICO, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975-1990)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1992; vol. IX.
- (ed.). *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid, 1980.
- (ed.). *La generación de los ochenta*. Mestral. Valencia, 1988.

GARCÍA MONTERO, Luis. "Intento sucesivo de vivir la dicha. La poesía última de Luis Antonio de Villena" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 33 (septiembre-octubre de 1985).

- "Prólogo" a Fernández Palaciso, Jesús. *Signos y segmentos (1971-1990)*. La General. Granada, 1991.

GARCÍA POSADA, Miguel (ed.). *40 años de poesía española (1939-1979)*. Kapelusz-Cincel. Madrid, 1979.

GARCÍA RAMOS, Juan-Manuel. "La universalidad insular" en *Insula*, nº 515 (noviembre de 1989).

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús. "Algunas consideraciones sobre la poesía experimental" en *El Urogallo*, nº 19 (enero-febrero de 1973).

- "Juan-Eduardo Cirlot" en *El Urogallo*, nº 23 (septiembre-octubre de 1973).

- (ed.). *Luis Antonio de Villena. Sobre un pujante deseo*. Litoral. Málaga, 1990.

GARDNER, Helen (ed.). *The Metaphysical Poets*. Penguin Books. London, 1988.

GARRIDO, Manuel (ed.). *Lógica y lenguaje*. Tecnos. Madrid, 1989

GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (ed.). *La crisis de la literariedad*. Taurus. Madrid, 1987.

GAUTIER, Théophile y BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire por Gautier / Gautier por Baudelaire*. (Dos biografías románticas). Nostromo. Madrid, 1974.

GENER, Emilio. "La escritura, ¿en libertad?" en *Papeles de Son Armadans*, vol. 80 (1976).

GENETTE, Gerard. *Figures*. Seuil. París, 1966.

GIL DE BIEDMA, Jaime. "Poesía y comunicación" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 67 (julio de 1955).

- *Diario del artista seriamente enfermo*. Lumen. Barcelona, 1974.

- *El pie de la letra*. (Ensayos 1955-1979). Editorial Crítica. Barcelona, 1980.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis. *Movimientos literarios de vanguardia*. Salvat. Barcelona, 1974.

- "Entre "sociales" y "novísimos": el legado poético de Jaime Gil de Biedma" en *Quimera*, nº 32 (octubre de 1983).

- GIMFERRER, Pedro. "Cavafis entre nosotros" en *Insula*, nº 214 (septiembre de 1964).
- "Funámbulo y asceta" en *El Ciervo*, nº 129 (noviembre de 1964).
 - "La poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 202 (octubre de 1966).
 - "El testimonio de Octavio Paz en *Insula*, nº 239 (octubre de 1966).
 - "La poesía de Francisco Brines" en *Destino*, 14-I-1967.
 - "De Don Juan a Doña Inés" en *Destino*, 11-III-1967.
 - "En la muerte de un gran poeta: Oliverio Girondo" en *Destino*, 1-IV-1967.
 - "Memoria de un poeta: Paul-Jean Toulet" en *Insula*, nº 245 (abril de 1967).
 - "La poesía de Celso Emilio Ferreiro" en *Destino*, 29-VII-1967.
 - "Dos nuevos libros de Octavio Paz" en *Insula*, nº 248-249 (julio-agosto de 1967).
 - "José Angel Valente y la poesía moral" en *Destino*, 19-VIII-1967.
 - "Marcel Proust, recobrado" en *Destino*, 28-X-1967.
 - "En la muerte de Ricardo Molina" en *Insula*, nº 256 (marzo de 1968).
 - "Introducción Wallace Stevens" en *Destino*, 23-III-1968.
 - "Vicente Aleixandre en sus *Poemas de la consumación*" en *Destino*, 1-III-1969.
 - "Los espejos de Louis Aragon" en *Destino*, 18-X-1969.
 - "Joan Brossa y *El saltamartí*" en *Destino*, 22-XI-1969.
 - "¿Es el romanticismo un exilio?" en *Destino*, 21-III-1970.
 - "¿Combatir en dos frentes?" en *Destino*, 11-IV-1970.
 - "Actualidad de Cavafis" en *Insula*, nº 288 (noviembre de 1970).
 - "Prólogo" a Ferrer Lerín, Francisco. *La hora oval*. Ocnos. Barcelona, 1971.

- "Notas parciales sobre poesía española de posguerra" en *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971.
- "Tres heterodoxos" en CLOTAS, Salvador y GIMFERER, Pere. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971.
- "Trayectoria de José Angel Valente" en *Destino*, nº 1853 (1973).
- "Eduardo Chicharro: revelación de un poeta" en *Destino*, 13-VII-1974.
- "La poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Destino*, nº 1935 (1975).
- "Antonio Machado nos sigue mostrando su camino" en suplemento literario de *Informaciones*, nº 367 (1975).
- "Prólogo" a Aleixandre, Vicente. *Antología total*. Seix Barral. Barcelona, 1975.
- *Radicalidades*. Antoni Bosch. Barcelona, 1978.
- *Lectura de Octavio Paz*. Anagrama. Barcelona, 1980.
- "Dos o tres cosas que yo sé de Jaime Gil de Biedma" en *El País (Libros)*, 4-VIII-1985.
- *Los raros*. Planeta. Barcelona, 1985.
- *Cine y literatura*. Planeta. Barcelona, 1985.
- "Frontispicio" a Ferrer Lerín, Francisco. *Cónsul*. Ediciones Península/Edicions 62. Barcelona, 1987.
- "Con Juan Ramón Jiménez" en *ABC*, 19-XI-1988.
- "Algunas observaciones (1969)" en *Poemas 1962-1969*. Visor. Madrid, 1988.
- (ed.). *Antología de la poesía modernista*. Barral. Barcelona, 1969.

GNUTZMANN, Rita. "La teoría de la recepción" en *Revista de Occidente*, nº 3 (octubre-diciembre de 1980).

GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Ciencia Nueva. Madrid, 1967.

GÓMEZ-FLORES, Andrés. "Conversación con el poeta Antonio Martínez Sarrión" en *El País*, octubre 1978.

GOMIS, Lorenzo. "El mascarón en el agua" en *La vanguardia*, 6-VII-1967.

GONZÁLEZ, Angel. "¿Qué es el social-realismo?" en *Indice*, nº 51 (mayo de 1952).

- "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 3 (agosto-septiembre de 1980).

- "Oda a los nuevos bardos" en *Palabra sobre palabra*. Seix Barral. Barcelona, 1986.

GONZÁLEZ MARTÍN, Jerónimo Pablo. *Poesía hispánica (1939-1969). Estudio y Antología*. Saturno. Barcelona, 1970.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín. *El lenguaje poético en la generación Guillén-Lorca*. Insula. Madrid, 1954.

- "Pedro Gimferrer: Arde el mar" en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*. Gredos. Madrid, 1970.

- "La poesía de José Angel Valente: El inocente" en *Insula*, nº 304 (mayo de 1972).

- *La nueva poesía española*. Ediciones Alcalá. Madrid, 1973.

- "Dos poemas de Guillermo Carnero" en King, Willard F. (ed.). *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos. Madrid, 1976.

- *Gramática de la poesía*. Planeta. Barcelona, 1976.

GOÑI, Javier. "Vicente Molina-Fois o la nostalgia de haber sido novísimo" en *Insula*, nº 451 (julio de 1984).

GORZ, André. *Adiós al proletariado. (Más allá del socialismo)*. El Viejo Topo. Barcelona, 1982.

GOYTISOLO, Juan. "Para una Literatura Nacional Popular" en *Insula*, nº 146 (enero 1959).

- "Proceso a la izquierda" en *El País*, 6 al 13-IX-1977.

- "Reseña de *Soldadesca*, de José Miguel Ullán" en *El viejo topo*, nº 40 (enero de 1980).
- *Coto vedado*. Seix Barral. Barcelona, 1985.

GRACIA, Antonio. "Guillermo Carnero: más allá del poema" en *Insula*, nº 451 (julio de 1984).

GRACIA NORIEGA, Ignacio. "Los días, las opiniones y los versos de Ezra Pound" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 33 (septiembre-octubre de 1985).

GRANDE, Félix. "Instantáneas de Ory" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 178 (octubre de 1964).

- *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Taurus, Madrid, 1970.
- "¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver: La poesía española desde 1970" en *El viejo topo*, nº 30 (marzo de 1979).

GREIMAS, A.J. *Semántica estructural*. Gredos. Madrid, 1968 (edición original de 1966).

GUERRA, Oswaldo. "Breves notas en torno a la poética de Eugenio Padorno" en *Zurgai*, 50 años de Poesía Canaria (junio de 1992).

GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Alianza. Madrid, 1983.

GUIRAUD, Pierre. *La semántica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1971.

GULLÓN, Ricardo. "Reseña de *Antología consultada*" en *Insula*, nº 81 (septiembre de 1952).

- "La generación española de 1936" en *Insula*, nº 224-225 (julio-agosto de 1965).
- *Direcciones del modernismo*. Gredos. Madrid, 1971.

GUTIÉRREZ, José. "La tradición asumida. Reseña de *Huir del invierno*" en *Nueva estafeta*, nº 42 (mayo de 1982).

- "Una antigua lectura aristocrática. (Introducción a la poesía de Luis Antonio de Villena)" en *Zarza Rosa*, nº 1 (septiembre-octubre de 1983).

- "Alvarez Ortega: Reflexión desde la ausencia" en *Insula*, nº 470-471 (enero-febrero de 1986).

- "Del celeste amor y otros imposibles. Reseña de *En el invierno romano*, de Luis Antonio de Villena" en *Insula*, nº 476-477 (julio-agosto de 1986)

HALL, Donald (ed.). *Contemporary American Poetry*. Penguin Books. New York, 1986.

HARO IBARS, Eduardo. "Narciso: visita a otra tumba" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 358 (abril de 1980).

- "Leopoldo M^a Panero" en *La luna de Madrid*, nº 4 (enero de 1985).

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. 3 volúmenes. Guadarrama. Madrid, 1957.

HEANEY, Seamus. *The Government Of The Tongue*. Faber & Faber. London-Boston, 1989.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica. México, 1958.

HELLER, Agnes y FEHÉR, Ferenc. *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Península. Barcelona, 1989.

HERNÁNDEZ, Antonio. *Una promoción desheredada: La poética del 50*. Zero. Bilbao, 1978.

HERNÁNDEZ, Mario. "El sueño de Escipión: Chagrin d'amour" en *Trece de Nieve*, nº 3 (primavera de 1972).

HERNÁNDEZ, Tomás (ed.). *José María Alvarez en Quervo. Cuadernos de cultura*, nº 6 (mayo de 1984).

HERNÁNDEZ ALONSO, Salvador. "La vocación solidaria de Justo Jorge Padrón" en *Insula*, nº 467 (diciembre de 1985).

HIERRO, José. "Prólogo" a LÓPEZ GRADOLØ, Alfonso. *El sabor del sol*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1968.

HINTERHÄUSER, Hans. "El concepto de fin de siglo como época" en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*. (Córdoba, Octubre de 1985). Excma. Diputación de Córdoba. Córdoba, 1987.

HUGHES, Ted. *Poetry in the Making*. Faber & Faber. London-Boston, 1986.

ICARDO, José Antonio. "Guillermo Carnero: del trobar ric al trobar clus" en *Insula*, nº 341 (abril de 1975).

IFACH, María de Gracia (ed.). *Cuatro poetas de hoy: José Luis Hidalgo, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro*. Taurus. Madrid, 1960.

IGLESIAS, José M^a. "Aspectos de la poesía experimental" en *Poesía Hispánica*, nº 233 (1972).

ILIE, Paul. *Los surrealistas españoles*. Gredos. Madrid, 1972.

- "The Poetry of Social Protest: A review article" en *Hispanic Review*, nº XLI (1973).

- *Literatura y exilio interior*. Fundamentos. Madrid, 1981.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1978.

IZQUIERDO, Lluís. "Poetas en tiempo de indigencia" en *El País*, 17-III-1985.

- "Del modernismo posmodernista, o tal vez estamos en lo mismo" en *El País*, 30-IV-1987.

JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Ariel. Barcelona, 1981 (edición original de 1963).

- *Ensayos de poética*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986 (edición original de 1973).

JAMESON, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor. Madrid, 1989.

- *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Barcelona, 1991.

JANÉS, Clara. "Introducción" a Cirlot, Juan Eduardo. *Obra poética*. Cátedra. Madrid, 1981.

JANSEN, Nerina. *La teoría de las generaciones y el cambio social*. Espasa-Calpe. Madrid, 1977.

JARAUTA, Francisco. "La experiencia barroca" en *Arc voltaic*, nº 19 (1992/I).

JAURALDE POU, Pablo. *Manual de Investigación Literaria. Bibliografía española*. Gredos. Madrid, 1981.

JAUSS, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Península. Barcelona, 1976.

JIMÉNEZ, Diego Jesús. "Poesía legítimamente nueva" en *Ya*, 27-VIII-1969.

JIMÉNEZ, José Olivio. *Cinco poetas del tiempo*. Insula. Madrid, 1964.

- *Diez años de poesía española 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972.

- "Poesía de hoy: España, Hispanoamérica, modernidad" en *Revista de Occidente*, nº 123 (junio de 1973).

- "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 304-307 (1975-1976).

- "La joven poesía española del momento: el lirismo total de Antonio Colinas" en *Escolios*, nº 3 (1976).

- *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*. Society Spanish and Spanish-American Studies. USA, 1983.

- "La poesía de Luis Antonio de Villena" en VILLENA, Luis Antonio. *Poesía (1970-1982)*. Visor. Madrid, 1983.

- "La poesía de Antonio Colinas" en COLINAS, Antonio. *Poesía (1967-1981)*. Visor. Madrid, 1984.

- "Identidad y palabra secreta: La poesía reunida de Marcos-Ricardo Barnatán" en *Insula*, nº 466 (septiembre de 1985).

- "Reafirmación, proximidad, continuidad: Notas hacia la poesía española última (1975-1985)" en *Las nuevas letras*, nº 3-4 (invierno de 1985).

- "Variedad y riqueza de una estética brillante" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989).

- (ed.). *El simbolismo*. Taurus. Madrid, 1979.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *El modernismo. Notas en torno a un curso*. (Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez). Aguilar. México, 1962.

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel. "La obsesión espacial de Gimferrer" en *El viejo topo*, nº 48 (septiembre de 1980).

- "Ardua travesía hacia el centro. (Reseña de *El centro inaccesible*, de Antonio Martínez Sarrión)" en *Quimera*, nº 16 (febrero de 1982).

JIMÉNEZ MARTOS, Luis. *Nuevos poetas españoles*. Agora. Madrid, 1961.

- "Un poeta visionario: D.J. Jiménez" en *La estafeta literaria*, nº 608 (1977).

- "Antonio Hernández: Canto y cuento andaluz" en *Nueva estafeta* (1979).

- "Una década de poesía española (1974-1984)" en *Cuenta y Razón*, nº 19 (enero-abril de 1985).

- *La generación poética de 1936*. Plaza & Janés. Barcelona, 1987 (2ª ed.).

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Diputación Provincial de Cádiz. Jerez de la Frontera, 1984.

JONES, Peter (ed.). *Imagist Poetry*. Penguin. London, 1972.

JONGH ROSSEL, Elena de (ed.). *Florilegium. Poesía última española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982.

JOVER, José Luis. "Nueve preguntas a Guillermo Carnero. En torno a *Ensayo de una teoría de la visión*" en *Nueva estafeta*, nº 9-10 (agosto-septiembre de 1979).

JOYCE, James. *Escritos críticos*. Lumen. Barcelona, 1971.

JRADE, Cathy Login. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. (El recurso modernista a la tradición esotérica)*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

JUILLAND, A. y CHANG-RODRÍGUEZ, E. *Frequency Dictionary of Spanish Words*. Mouton and Co. The Hague, 1964.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos. Madrid, 1958.

KERMODE, Frank (ed.). *Selected Prose of T.S. Eliot*. Faber & Faber. London-Boston, 1987.

KING, Willard F. (ed.). *Poemas y ensayos para un homenaje*. Tecnos. Madrid, 1976.

KOSIC, Karel. *Dialéctica del concret. Estudi sobre els problems de l'home i del mon*. (Traducción al catalán de Manuel Carbonell). Edicions 62. Barcelona, 1970.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica. Fundamentos*. Madrid, 1978 (edición original de 1969).

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Instituto de estudios políticos. Madrid, 1948.

- *Descargo de conciencia (1930-1960)*. Barral editores. Barcelona, 1976.

- *La generación del noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1983.

LAMA, Antonio G. de. "Si Garcilaso volviera" en *Cisneros*, nº 6 (1943).

LAMANA, Manuel. *Literatura de postguerra*. Nova. Buenos Aires, 1965.

LANGBAUM, Robert. *The Poetry of Experience*. Norton. New York, 1957.

LANZ, Juan José. "De un capricho celeste, de Antonio Carvajal" en *Insula*, nº 517 (enero de 1990).

- "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer" en *Iberoamericana*, nº 40/41 (1990).

- "¿Hacia una función social de la poesía?" en *El mundo (del País Vasco)*, 29-VI-1991.

- "La literatura como representación en *Poesía* (1970-1989), de Luis Alberto de Cuenca" en *Insula*, nº 535 (julio de 1991).
- *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Antorcha de Paja. Córdoba, 1991.
- "La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica" en *Iberoamericana*, vol. 16, nº 1 (45) (1992).
- "La poesía barroca: entre el desengaño y la muerte" en *Margen cultural*, nº 6 (septiembre-octubre de 1992).
- *La luz inextinguible. (Ensayos sobre Literatura Vasca Actual)*. Siglo XXI. Madrid, 1993.

LARBAUD, Valery. *Obra completa de Archibald Olson Barnabooth*. (Versión de Adolfo García Ortega). Trieste. Madrid, 1988.

LARREA, Juan. *Del surrealismo a Machupicchu*. Joaquín Mortiz. México, 1967.

- *Versión celeste*. Barral editores. Barcelona, 1970.
- *César Vallejo y el surrealismo*. Visor. Madrid, 1976.
- *Versión Celeste*. (Ed. de Miguel Nieto). Cátedra. Madrid, 1989.

LASCH, Cristopher. "Consumo, narcisismo y cultura de masas" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 38 (octubre de 1986).

LATIERRO, Ignacio. "La extraña amalgama" en *Triunfo*, nº 434 (26-IX-1970).

LÁZARO, Jesús. "Una teoría de la belleza" en *Quimera*, nº 5 (marzo de 1981).

LE BIGOT, Claude. "La etapa social de Blas de Otero en la trilogía *Que trata de España*" en *Zurgai*, especial monográfico *Que trata de Blas de Otero* (noviembre de 1988).

LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Cátedra. Madrid, 1980.

LECHNER, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. 2 volúmenes. Universitaire Pers. Leiden, 1968-1973.

LEGIDO, Antonio. "Valery Larbaud: los poemas de A.O. Barnabooth" en *El Urogallo*, nº 62-63 (julio-agosto de 1991).

LEVIN, Samuel R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Cátedra. Madrid, 1974.

LEZCANO, Ricardo. "Los sentidos contra la razón: Una estética sin compromiso" en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, 12-I-1978.

LINARES, Abelardo. "Afirmación y negación de la actual poesía española" en *Citas*, suplemento cultural del *Diario de Jerez*, 12-X-1991 y 19-X-1991.

LINARES, Andrés (ed.). *Textos de la nueva izquierda*. Castellote editor. Madrid, 1976.

- "Notas sobre Ezra Pound" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 33 (septiembre-octubre de 1985).

LITVAK, Lily (ed.). *El modernismo*. Taurus. Madrid, 1981.

LIZCANO, Pablo. *La generación del 56. La Universidad contra Franco*. Grijalbo. Barcelona, 1981.

LÓPEZ, Ignacio-Javier. "Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero" en *Insula*, nº 408 (noviembre de 1980).

- "Metapoesía en Guillermo Carnero" en *Zarza Rosa*, nº 5 (octubre-noviembre de 1985).

- "Metonimia y negación: Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère de Guillermo Carnero" en *Hispanic Review*, nº 54 (verano de 1986).
- "Poesía conceptual en España: la producción de Ignacio Prat" en Wilcox, J.C. and Fajardo, S.J. (eds.). *"After de War": Essays on The Recent Poetry of Spain*. Society of Spanish and Spanish-American Twentieth-Century Studies. Boulder, Co. 1988.
- "El olvido del habla: Una reflexión sobre la escritura de la metapoesía" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989).
- "Entre dos lecturas: Del viento en los jazmines de Antonio Carvajal" en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol XIII, nº 2 (invierno de 1989).
- "Noticia del fuego: la poesía sustantiva de Alejandro Duque Amusco" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).
- "El silencio y la piedra: metáforas de la tradición en la poesía española contemporánea" en *Bullentin of Hispanic Studies*, nº 67 (1990).
- "Language and Consciousness in the Poetry of the Novísimos: Guillermo Carnero's Latest Poetry" en *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 16, nº 1 (invierno de 1992).

LÓPEZ, Julio. "Gimferrer, punto y referencia de una época" en *Insula*, nº 446 (enero de 1984).

LÓPEZ ABIADA, José Manuel. "Observaciones en torno a la poesía de posguerra. Conversación con Eugenio de Nora" en *Insula*, nº 407 (octubre de 1980).

- "La poesía como testimonio en Eugenio de Nora" en *Letras de Deusto*, nº 23 (enero-junio de 1982).

LÓPEZ ANGLADA, Luis. *Panorama poético español*. Editora Nacional. Madrid, 1965.

LÓPEZ CASTRO, Armando. "La crítica española sobre poesía" en *Insula*, nº 424 (marzo de 1982).

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Gredos. Madrid, 1983.

LÓPEZ GRADOLØ, Alfonso. "Notas sobre algunos escritores experimentales" en *El Urogallo*, nº 19 (1973).

LÓPEZ MORALES, Humberto. *Introducción a la Lingüística Generativa*. Alcalá. Madrid, 1974.

LÓPEZ PACHECO, Jesús. "Realismo sin realidad" en *Acento cultural*, nº 1 (noviembre de 1958).

LORENZO, Pedro de. "Un año de Garcilaso. Con la mano en el pecho, bien apretado el corazón" en *Garcilaso*, nº 12 (abril 1944).

LUCIO, F. "Guillermo Carnero en su mundo de bellos fantasmas" en *Tarrasa información*, 15-I-1968.

LUIS, Leopoldo de. "El primer Congreso de Poesía" en *Índice*, nº 53 (1952).

- *Vida y obra de Vicente Aleixandre*. Espasa-Calpe. Madrid, 1978.

- "Aproximaciones a la obra de Justo Jorge Padrón" en PADRÓN, Justo Jorge. *La visita del mar. Los dones de la tierra*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984.

- "La juventud de 1936" en *El País*, 17-VII-1986.

- *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*. Biblioteca de la cultura andaluza. Sevilla, 1986.

- (ed.). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1964)*. Júcar. Madrid, 1982 (3ª edición, primera edición de 1965).

LUNA BORGE, José. "Sobre la generación del setenta o el irresistible encanto de una escuela clásica" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Cátedra. Madrid, 1984.

LLAMAZARES, Julio A. "Eugenio de Nora reconoce la paternidad de Pueblo cautivo" en *Ceranda*, semanario leonés, 17-23 de agosto de 1979.

- "Correcciones a lo inaccesible. Reseña de *El centro inaccesible*, de Antonio Martínez Sarrión" en *Nueva Estafeta*, nº 41 (1982).

MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982.

MACHADO, Manuel. *La guerra literaria*. Narcea. Madrid, 1981.

MAIAKOVSKY, Vladimir. *Poesía y revolución*. Península. Barcelona, 1974.

MAINER, José Carlos. "Arde el mar, de Pedro Gimferrer" en *Insula*, nº 233 (abril de 1966).

- *Falange y literatura*. Labor. Barcelona, 1971.

- *Literatura y pequeña burguesía en España*. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1971.

- *La Edad de Plata (1902-1939)*. Cátedra. Madrid, 1981.

- "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1982.

MALLARMÉ, Stéphane. *Obra poética*. (Ed. Ricardo Silva-Santisteban). Hiperión. Madrid, 1980.

MANGINI GONZÁLEZ, Shirley. *Gil de Biedma*. Júcar. Madrid, 1979.

MANRIQUE DE LARA, José Gerardo. *Poesía española de testimonio*. Epesa. Madrid, 1973.

- *Poetas sociales españoles*. Epesa. Madrid, 1974.

MANSBERGER AMORÓS, Roberto. "Algunos aspectos de la cuestión del arte por el arte y sus reflejos en la generación del 76" en *Diálogos hispánicos*, nº 4 (1984).

MANTERO, Manuel. *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965)*. Plaza y Janés. Barcelona, 1966.

- *Poetas españoles de postguerra*. Espasa-Calpe. Madrid, 1986.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Ariel. Barcelona, 1990.

MARCO, Joaquín. "La nueva poesía española" en *Destino*, 10-VI-1967.

- "Al borde de una polémica: Realismo, público, editor y novela en España" en *Destino*, 16-VII-1969.

- "Un poeta maldito: Juan Larrea" en *Destino*, 20-IX-1969.

- *Ejercicios literarios*. Taber. Barcelona, 1969.

- "Algo sucede" en *Destino*, 27-XII-1969.

- *Nueva literatura en España y América*. Lumen. Barcelona, 1972.

- "Muerte o resurrección del surrealismo español" en *Insula*, nº 316 (marzo de 1973) y nº 317 (abril de 1973).

- "La poesía" en *El año literario español 1979*. Castalia. Madrid, 1979.

- "La poesía desde 1939" en RICO, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*. Edit. Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII.

- *Poesía española siglo XX*. Edhasa. Barcelona, 1986.

MARCUSE, Herbert. *El final de la utopía*. Ariel. Barcelona, 1968.

- *Eros y civilización*. Seix Barral. Barcelona, 1970.
- *Ensayos sobre política y cultura*. Ariel. Barcelona, 1981 (4ª ed.).

MARFIL, Jorge Alberto. "Una revista de vanguardia" en *Triunfo*, nº 708 (21 de agosto de 1976).

- "Antonio Martínez Sarrión: Un novísimo al pie de la letra" en *El viejo topo*, nº 16 (enero de 1978).

MARÍAS, Javier. "Félix de Azúa talks to Javier Marías" en *La Gaceta del Libro*, otoño de 1985).

MARÍAS, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975.

- *Generaciones y constelaciones*. Alianza. Madrid, 1989.
- *Acerca de Ortega*. Espasa-Calpe. Madrid, 1991.

MARSAL, Juan Francisco. "Intelectuales barceloneses e intelectuales madrileños" en RICO, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII.

MARTÍ, Doménec. "Poesía en lata para novísimos y posnovísimos: Caos, mezcolanza y patriotismo de las antologías" en *Leer*, nº 8 (abril-junio de 1987).

MARTÍN, Sabas. "Félix Casanova de Ayala en el postismo (o viceversa)" en *Zurgai*, 50 años de poesía canaria (junio de 1992).

MARTÍN, Salustiano. "La teoría de la visión de Guillermo Carnero" en *Insula*, nº 408 (noviembre de 1980).

MARTÍN MANZANO, M^a. del Mar. "Apariciones, de Gimferrer: Itinerario de aproximación ontológica" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

MARTÍN PARDO, Enrique (ed.). *Antología de la joven poesía española*. Pájaro Cascabel. Madrid, 1967.

- (ed.). *Nueva poesía española (1970)*. *Antología consolidada (1990)*. Hiperión. Madrid, 1990.

MARTINET, André. *Elementos de lingüística general*. Gredos. Madrid, 1968 (edición original de 1960).

MARTÍNEZ, J.A. *Propiedades del lenguaje poético*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1975.

MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Ariel. Barcelona, 1983.

MARTÍNEZ MESANZA, Julio. "Temas y formas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca" en *Zarza Rosa*, n^o 7 (octubre-noviembre de 1986).

- "Prólogo" a CUENCA, Luis Alberto de. *Poesía (1970-1989)*. Renacimiento. Sevilla, 1990.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael. "Federico García Lorca. Siete Viñetas" en *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*. Fundación Juan March / Cátedra. Madrid, 1980.

MARTÍNEZ REVERTE, Jorge. "Antonio Hernández: poesía, política" en *Pueblo*, 18-IX-1980.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio. "Reseña de *Astrolabio*, de Antonio Colinas" en *ABC*, 10-IV-1980.

- (ed.). *La nueva poesía española. Antología crítica. (Segunda generación de posguerra 1955-1970)*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1971.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio. "La poesía de Gabino-Alejandro Carriedo" en Carriedo, Gabino-Alejandro. *Nuevo compuesto, descompuesto viejo*. Hiperión. Madrid, 1980.

- *Diario Austral*. Hiperión. Madrid, 1987

- "La poesía, un género fantasmal" en AA.VV. *Una cultura portátil. (Cultura y sociedad en la España de hoy)*. Ed. Temas de hoy. Madrid, 1990.

- *La cera que arde. (Ensayos)*. Ediciones de la Diputación de Albacete. Albacete, 1990.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de ortografía técnica. Normas de metodología y presentación de trabajos científicos, bibliológicos y tipográficos*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 1987.

MARTÍNEZ TORRÁN, Diego. "La colección Visor de poesía" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 326-327 (1977).

- *Estudios de literatura española*. Anthropos. Barcelona, 1987.

- y MONMANY, Mercedes. "Francis Ponge o la sorpresa de lo cotidiano" en PONGE, Francis. *Piezas*. Visor. Madrid, 1985.

MARTINÓN, Miguel. *La poesía canaria del mediosiglo. Estudio y antología*. Caja de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1986.

MARRA-LÓPEZ, J.M. "La colección Colliure, poesía del compromiso" en *Insula*, nº 183 (febrero de 1962).

- "Una nueva generación poética" en *Insula*, nº 221 (abril 1965).

MAS, Miguel. "Una lectura generacional de la destrucción. (Notas acerca de Narciso, de Leopoldo M^a Panero)" en *Ideologies & Literature*, vol. I, nº 1-2 (invierno-primavera 1985).

- *La escritura material de José Angel Valente*. Hiperión. Madrid, 1986.

- Y RAMOS, Juan Luis (ed.). *Jenaro Talens en Quervo*. Cuadernos de cultura, nº 8 (abril-mayo de 1986).

MASCITELLI, Ernesto (ed.). *Diccionario de términos marxistas*. Grijalbo. Barcelona, 1979.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. "Reseña de Nueve novísimos poetas españoles" en *La Vanguardia*, 12-XI-1970.

- "¿Hacia un neosimbolismo?" en *Camp de l'arpa*, nº1 (mayo de 1972).

- "Luis Alberto de Cuenca: historia de un egocidio" en *Hora de poesía*, nº 43 (enero-febrero de 1986).

MAYHEW, Jonathan. *Claudio Rodríguez and the Language of Poetic Vision*. Associated University Presses. London-Toronto-Crandbury, 1990.

MAYORAL, José Antonio (ed.). *Estética de la recepción*. Arco. Madrid, 1987.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto University Press. Toronto, 1962.

MÉNARD, René. *La experiencia poética*. Monte Avila. Caracas, 1970.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. "El lenguaje del siglo XVI" en *La lengua de Cristóbal Colón*. Espasa-Calpe. Madrid, 1968.

- *Los españoles en la literatura*. Espasa-Calpe. Madrid, 1971.

- (ed.). *Flor nueva de romances viejos*. Espasa-Calpe. Madrid, 1991.

MESQUIDA, Gabriel. "Leopoldo M^a Panero nombra y recita los protagonistas de la revolución" en *El viejo topo*, n^o 5 (febrero de 1977).

- y PANERO, Leopoldo M^a. "Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada" en *El viejo topo*, n^o 7 (abril de 1977).

MIGUEL, Amando de. "El País y el medio intelectual" en RICO, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea 1939-1980*. Edit. Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII.

- *Los intelectuales bonitos*. Planeta. Barcelona, 1980.

MILENA, E. "Canon, obra primera de Jaime Siles" en *Camp de l'arpa*, n^o 14 (1974).

MILLÁN, Fernando. "Julio Campal, más o menos" en *Primera página*, 15-IV-1971.

- "La poesía experimental y su método" en *El Urogallo*, n^o 19 (1973).

- "La vanguardia como exilio" en *Artesa*, n^o 23 (1974).

- "Poesía experimental en España" en *Camp de l'arpa*, n^o 86 (1981).

- y GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (ed.). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Alianza Editorial. Madrid, 1975.

MILLÓN, José A. Rafael. "Notas en torno a Laye" en *Abalorio. Revista de creación*, n^o 17-18 (otoño-invierno 1989-1990).

MILLS, Wright et al. *Textos de la nueva izquierda*. Castellote Editor. Madrid, 1976.

MIRANDA, Julio E. "Poesía concreta española: jalones de una aventura" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n^o 272 (1973).

MIRÓ, Emilio. "Reseña de *El mar es una tarde con campanas*, de Antonio Hernández" en *Poesía española* (1965).

- "Poesía social" en *La trinchera*, nº 1 (marzo de 1966).
- "Crónica de poesía: *Dibujo de la muerte*" en *Insula*, nº 248-249 (julio-agosto de 1967).
- "La poesía" en *Insula*, nº 253 (diciembre de 1967).
- "Crónica de poesía" en *Insula*, nº 258 (mayo de 1968).
- "Crónica de poesía" en *Insula*, nº 264 (noviembre de 1968).
- "Crónica de poesía: Cinco poetas jóvenes" en *Insula*, nº 277 (diciembre de 1969).
- "Crónica de poesía" en *Insula*, nº 288 (noviembre de 1970).
- "Del creacionismo al surrealismo" en *Insula*, nº 337 (diciembre de 1974).
- "Una colección y dos poetas: José Antonio Gabriel y Galán y Antonio Gamoneda" en *Insula*, nº 377 (abril de 1978).
- "La poesía desde 1936" en Díez Borque, José Manuel (ed.). *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Taurus. Madrid, 1980.
- "Dos promociones: Antonio Hernández y José Lupiáñez" en *Insula*, nº 410 (enero de 1981).
- "Clasicismo formal y pureza lírica en Antonio Carvajal" en *Insula*, nº 428-429 (julio-agosto de 1982).
- "La poesía reunida de Antonio Colinas" en *Insula*, nº 433 (diciembre de 1982).
- "La búsqueda de la belleza, del cuerpo, en Luis Antonio de Villena" en *Insula*, nº 449 (mayo de 1984).
- "La poesía última de Leopoldo M^a Panero y José Ramón Ripoll" en *Insula*, nº 456-457 (diciembre de 1984-enero de 1985).
- "Desde el culturalismo y la metapoesía: Luis Alberto de Cuenca y Jorge Urrutia" en *Insula*, nº 468 (marzo de 1985).

- "Leopoldo M^a Panero y sus Poemas del manicomio de Mondragón" en *Insula*, nº 494 (febrero de 1988).

MOIX, Ana María. 24 x 24. Península. Barcelona, 1972.

MOIX, Terenci. "Los felices sesenta" en *El País* (suplemento semanal), 24-VII-1977.

MOLINA, Antonio. *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía cotidiana*. Alfaguara. Madrid, 1966.

MOLINA, César Antonio. "Reseña de *Un país como éste no es el mío*, de J.A. Gabriel y Galán" en *Camp de l'arpa*, nº 84-85 (1981).

MOLINA CAMPOS, Enrique. "Lírica y épica de José Antonio Gabriel y Galán" en *Nueva Estafeta*, nº 7 (1979).

- "Antonio Colinas en su noche esencial" en *Insula*, nº 444-445 (diciembre de 1983- enero de 1984).

- "Luis Alberto de Cuenca" en *Cuadernos del Sur*, suplemento cultural de *Diario de Córdoba*, 28-I-1988.

MOLINA-FOIX, Vicente. "Dibujo de la muerte, de Guillermo Carnero" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 214 (noviembre de 1967).

- "Vicente Aleixandre: 1924-1969" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 242 (febrero de 1970).

- "Panero y el inglés" en *Nueva estafeta*, nº 41 (1982).

- "El baile consumado, o un nuevo diálogo sobre los marionetas" en *Insula*, nº 458-459 (febrero-marzo de 1985).

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Gredos. Madrid, 1990.

MOLINERO, Miguel Angel. "Prólogo" a DELGADO, Agustín. *De la diversidad. (Poesía 1965-1980)*. Hiperión. Madrid, 1983.

MONROE, Harriet and HENDERSON, Alice Corbin. *The New Poetry. An anthology of twentieth-century verse in english*. The Macmillan Company. New York, 1925.

MONTELLS, José M^a. "Poesía concreta española" en *Insula*, n^o 304 (marzo de 1972).

MORAL, Concepción G. y PEREDA, Rosa María (ed.). *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1985 (primera edición de 1979).

MORALES, Rafael. "La novísima poesía de Carnero Arbat" en *Arriba*, 3-IX-1967.

- "M.R. Barnatán entre el dolor y la belleza" en *Arriba*, 26-I-1969.

MORELLI, Gabriele. "La poesia di Jaime Siles" en SILES, Jaime. *Alfabeto notturno*. (Trd. de Emilio Coco). Levante Editori. Bari, 1991.

MORENO, Gloria. "La poesía, hoy" en *Triunfo*, n^o 440 (7-XI-1970).

MORENO BÁEZ, Enrique. *Antología de la poesía española contemporánea*. Salvat. Barcelona, 1971.

MORTARA GARAVELLI, Bice. *Manual de retórica*. Cátedra. Madrid, 1991.

MORRIS, Brian C. *A generation of Spanish poets 1920-1936*. University of Cambridge. Cambridge, 1969.

- *Surrealism in Spain. 1920-1936*. University of Cambridge. Cambridge, 1969.

- "El surrealismo canario", en *El surrealismo literario español*, curso celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, conferencia pronunciada el 27-VII-1988.

MUNÁRRIZ, Jesús. "Entrevista con José María Álvarez" en Álvarez, José María. 87 poemas. Helios. Madrid, 1971.

MUNNE, Antoni. "Función de la poesía, función de la crítica. (Entrevista con Pere Gimferrer)" en *El Viejo Topo*, nº 26 (noviembre de 1978).

- "El clasicismo como novedad. (Entrevista con Luis Antonio de Villena)" en *Quimera*, nº 13 (noviembre de 1981).

MURCIA, Claude. "Fortuna de Cavafis en la poesía española contemporánea" en *Postdata. Revista bimestral de artes, letras y pensamiento*, nº 3 (junio de 1987).

NAM, Young-Woo. "El grupo Cántico y la poesía de los novísimos" en *Zurgai*, monográfico "Poetas de los 70" (diciembre de 1989).

NAVARRO, Justo. "La persona imposible" en Aguila, Pablo del. *Poesía Reunida (1964-1968)*. Colección Silene. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1989.

NEILA, Manuel. "Pere Gimferrer: la poesía como verdad práctica" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 351 (septiembre de 1979).

NICOLÁS, César. "José Luis Jover: El lenguaje del silencio" en *Letras*, nº 3 (junio de 1980).

- "Novísimos (1966-1988): Notas para una poética" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989).

NIEVA, Francisco. "La poesía como método de conocimiento" en *El País*, 15-VI-1980.

NOCHLIN, Linda. *El realismo*. Alianza editorial. Madrid, 1991.

NORA, Eugenio de. "Garcilaso" en *Cisneros*, nº 4 (1943).

- "Sobre la llamada poesía social" en *Realidad*, nº 5 (mayo de 1965).

- "Sobre la nueva poesía española. Situación y promociones actuales".

Nueva Cultura. (Edic. facsímil). Topos Verlag AG. Vaduz / Liechtenstein, 1977.

NUEZ, Sebastián de la. "Los poetas de la *Antología cercada* (1947)" en *Primer Congreso de Poesía Canaria* (1976). Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife. Tenerife, 1978.

NÚÑEZ, Aníbal. "Sobre el socialrealismo" en *Triunfo*, nº 401 (7-II-1970).

NÚÑEZ, Antonio. "Encuentro con Claudio Rodríguez" en *Insula*, nº 234 (mayo de 1966).

- "Encuentro con Blas de Otero" en *Insula*, nº 259 (junio de 1968).

- "Encuentro con Ana Rossetti" en *Insula*, nº 474 (mayo de 1986).

NÚÑEZ ESTEBAN, Goyita. "Visión panorámica de Cavafis" en *Estudios Clásicos*, nº 53 (febrero de 1958).

Octubre. Escritores y artistas revolucionarios. (Edic. facsímil). Topos Verlag AG. Vaduz / Liechtenstein, 1977.

OLEZA, Juan. "Ritual para un artificio, de Jenaro Talens" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 284 (febrero de 1974).

OROZCO-DÍAZ, Emilio. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Ediciones del Centro. Madrid, 1974.

ORTEGA, Julio (ed.). *Convergencias / Divergencias / Incidencias*. Tusquets. Barcelona, 1973.

ORTEGA, José. "Antonio Carvajal: Serenata y navaja" en *Ideal*, 24-5-1973.

ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1976.

- *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984.

- *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa-Calpe. Madrid, 1987.

- *El tema de nuestro tiempo*. Espasa-Calpe. Madrid, 1988.

ORTIZ, Fernando. *La estirpe de Bécquer. (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*. Biblioteca de la cultura andaluza. Sevilla, 1985.

ORTIZ, Lourdes. "Todavía el poema: Descartes mentía, de J.A. Gabriel y Galán" en *El País*, 18-IX-1977.

- "Rimbaud ha sido el paradigma de mi generación" en *El País*, 30-I-1980.

- "Barnatán: la escritura del vidente" en *La Moneda de Hierro. (Extremos a que ha llegado la poesía)*, nº 3-4 (1980).

ORY, Carlos Edmundo de. *Poesía 1945-1969*. Edhasa. Barcelona, 1970.

PACIFICI, Giorgio. "Il quotidiano magico nell'opera di Luis Alberto de Cuenca" en CUENCA, Luis Alberto. *Amour fou e altre poesie*. (Trad. de Emilio Coco). Levante Editori. Bari, 1989.

PÁEZ, José Jesús. "La trayectoria poética de Agustín Millares Sall" en Zurgai, 50 años de Poesía Canaria (junio de 1992).

PALOMERO, Mari Pepa. *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. Hiperión. Madrid, 1987.

PALOMO, María del Pilar. "Jaime Siles y su Música de agua" en *Insula*, nº 448 (abril de 1984)

- *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Taurus. Madrid, 1988.

- "Prólogo" a JIMÉNEZ, Diego Jesús. *Poesía*. Anthropos. Barcelona, 1990.

- "Información sobre la historia de un grupo poético" en *Insula*, nº 543 (marzo de 1992)

PANERO, Leopoldo M^a. "Malos escritores, no: delincuentes" en *Cuadernos para el Diálogo*, Nº 168 (julio de 1976).

- "Masa y molécula. Política de situación y clase obrera" en *El viejo topo*, nº 28 (enero de 1979).

- "Última poesía no española" en *Poesía*, nº 4 (verano de 1979).

PÁNIKER, Salvador. *Conversaciones en Madrid*. Kairós. Barcelona, 1970 (1^a ed. mayo de 1969).

- *Convesraciones en Cataluña*. Kairós. Barcelona, 1970.

PARDO, Jesús. "Ezra Pound y los Cantos: el poema de los cuarenta años" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 33, septiembre-octubre de 1985.

PAVESE, Cesare. *El oficio de vivir (1935-1950)*. Seix Barral. Barcelona, 1992.

PAYERAS GRAU, María. "Una entrevista con Jaime Gil de Biedma" en *Abalorio. Revista de creación*, nº 17-18 (otoño-invierno 1989-1990).

- "Carlos Barral y Laye. (Acerca de "Las aguas reiteradas")" en *Abalorio. Revista de creación*, nº 17-18 (otoño-invierno 1989-1990).

- "Literatura Sociedad Anónima" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto 1990).

PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. Joaquín Mortiz. México, 1964.

- *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral. Barcelona, 1986.

- "La tradición del haikú" en Bashoo, Matsuo. *Sendas de Oku*. Seix-Barral. Barcelona, 1981.

- *La búsqueda del comienzo*. Fundamentos. Madrid, 1983.

PEDRÓS, R. "Las campanas de Antonio Hernández" en *ABC*, 15-VIII-1974.

PELEGRÍN OTERO, Carlos. "Unamuno y Cavafy. "Il gran rifiuto"" en *Papeles de Son Armadans*, nº CVIII (marzo de 1965).

PEÑA, A. "Diez años de movimiento universitario" en *Materiales*, marzo-abril de 1977.

PEÑA, Pedro J. de la. "La persona, la obra: *El azar objetivo*, de Guillermo Carnero" en *Las Provincias*, 22-VI-1975.

- "Justo Jorge Padrón: Diez años de poesía" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 361-362 (1980)

- "Tendencias actuales de la poesía española" en *Nueva Estafeta*, nº 43-44 (junio-julio de 1982).

- "Últimas formas de la poesía española" en *Equivalencias*, nº 1 (invierno de 1982).

PEREDA, Rosa M^a. "Carlos Edmundo de Ory: Postismo y surrealismo" en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de *Informaciones*, 17-X-1974.

- "Entrevista con Vicente Aleixandre" en *El País*, 4-XI-1976.

- "Entrevista con Octavio Paz" en *El País*, 16-VI-1977.

- "Entrevista con Vicente Molina-Foix" en *El País*, 5-X-1977.

- "Gimferrer: una obra fundacional" en *La Moneda de Hierro. (Extremos ha llegado la poesía)*, nº 3-4 (1980).

- "Los novísimos, o la poesía de la década prodigiosa" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 5 (enero-febrero de 1981).

- "Conversación con Luis Antonio de Villena" en *Insula*, nº 446 (enero de 1984).

PÉREZ, Mariano. "Introducción. El ser y el estar: Juan Jiménez" en Jiménez, Juan. *Itinerario en contra*. Biblioteca Básica Canaria. Islas Canarias, 1990.

PÉREZ ESCOHOTADO, Javier. "Los paraísos particulares de Ramón Irigoyen" en *Ideologies & Literature*, nº 1-2 (invierno-primavera de 1985).

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La generación de 1936*. Taurus. Madrid, 1984 (2^a ed.).

PÉREZ MINIK, Domingo. "La conquista surrealista de Tenerife" en *Insula*, nº 337 (diciembre de 1974).

- *Facción española surrealista de Tenerife*. Tusquets. Barcelona, 1975.

PERSIN, Margaret H. *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*. Porrúa Turanzas. Madrid, 1986.

PESSOA, Fernando. *Poesía*. (Trad. de J.A. Llardent). Alianza Tres. Madrid, 1983.

PETERSEN, Julius. "Las generaciones literarias" en ERMATINGER, Emil et al. *Filosofía de la ciencia literaria*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1984.

PFEIFFER, Johannes. *La poesía*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

PIERA, Josep. "Los lúcidos fantasmas de Guillermo Carnero" en *Camp de l'arpa* (noviembre de 1974).

PINDER, Wilhelm. *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Buenos Aires, 1946.

POE, Edgar A. "The Philosophy of Composition" en *The Portable Poe*. Penguin Books. New York, 1983.

POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Revista de Occidente. Madrid, 1964.

POLO DE BERNABÉ, José M. "El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 335 (mayo de 1978).

- "La vanguardia de los años 40-50: el Postismo" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 374 (agosto de 1981).

PONT, Jaume. "Foc cec, de Pere Gimferrer. Seis poetas catalanes de hoy" en *Insula*, nº 336 (noviembre de 1974).

- *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Ediciones del Mall. Barcelona, 1987.

POULET, Georges. *Tres ensayos de mitología romántica*. Pamiela. Pamplona, 1990.

POUND, Ezra. *Selected Poems*. Faber and Faber. London, 1968.

- *Antología* (edic. de José Coronel Utrero y Ernesto Cardenal). Visor. Madrid, 1983.

- *The Cantos*. Faber and Faber. London, 1986.

- *Ensayos literarios*. Laia / Monte Avila. Barcelona, 1989.

POWER, Kevin. *Una poética activa. La poesía norteamericana 1910-1975*. Editora Nacional. Madrid, 1978.

- (ed.). *Des imagistes. Una antología*. Trieste. Madrid, 1985.

POZANCO, Víctor (ed.). *Nueve poetas del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1976.

- (ed.). *Segunda antología del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1980.

POZUELO, José M^a. *La lengua literaria*. Librería Agora. Málaga, 1983.

PRADO, Benjamín. "Poesía última: los dulces ochenta" en *El Urogallo*, n^o 12 (abril de 1987).

PRADOS, Emilio y RODRÍGUEZ MONIÑO, Antonio. *Romancero de la guerra de España*. Madrid-Valencia, 1937.

PRAT, Ignacio. "La página negra. (Notas para el final de una década)" en *Poesía*, n^o 15 (verano de 1982).

- *Contra ti*. (Notas de un contemporáneo de los novísimos). Edit. Don Quijote. Granada, 1982.

- *Estudios sobre poesía contemporánea*. Taurus. Madrid, 1983.

- "Reseña de *Serenata y navaja*" en CARVAJAL, Antonio. *Extravagante jerarquía*. (Poesía 1968-1981). Hiperión. Madrid, 1983.

PRIETO, Antonio (ed.). *Espejo del amor y de la muerte*. (Antología de poesía española última). Azur. Madrid, 1971.

- (ed.). *Laberinto. Antología de poesía joven*. Retorno ediciones. Madrid, 1972.

PRITCHETT, Kay. "The function of irony in Vázquez Montalbán's *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*" en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, nº 8 (1983).

PROVENCIO, Pedro. "Los poetas en sus poéticas" en *Revista de Occidente*, nº 86-87 (julio-agosto de 1988).

- *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Hiperión. Madrid, 1988.

- *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Hiperión. Madrid, 1988.

PUCCINI, Dario. *Romancero de la resistencia española*. Ediciones Península. Barcelona, 1982.

PUJALS GESALÍ, Esteban y RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. "Un aspecto de la poesía de Antonio Colinas: Lo mítico" en *Insula*, nº 410 (enero de 1981).

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Alcalá. Madrid, 1978.

QUINTANA, Emilio. "Apuntes sobre novísimos y postnovísimos" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

QUINTANA JIMÉNEZ, Juan. "Los poetas del 27 en la última década" en *Camp de l'arpa*, nº 86 (abril de 1981).

QUINONES, Fernando. *Ultimos rumbos de la poesía española. La postguerra: 1936-1966*. Columba. Buenos Aires, 1966.

QUIÑONERO, Juan Pedro. "Vázquez Montalbán o la lógica del terror" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 246 (1970).

QUIROGA CLÉRIGO, Manuel. "Saint-John Perse: el exilio y la historia" en *El País*, 3-IX-1976.

R. "Una innovación afortunada: la del Primer Congreso de Poesía" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 32 (agosto de 1952).

RACIONERO, Luis. *Filosofías del Underground*. Anagrama. Barcelona, 1977.

- *Del paro al ocio*. Anagrama. Barcelona, 1983.

RAMONEDA MOLINS, J. "Eugenio Trías: entre la filosofía y el carnaval" en *Triunfo*, nº 425 (25-VII-1970).

RAMOS, Juan Luis. "Los *Scholia*, de Luis Alberto de Cuenca" en *La provincias*, 17-VI-1979.

- "Carnero: Ensayo de una teoría" en *La Moneda de Hierro*. (*Extremos a que ha llegado la poesía*), nº 3-4 (1980).

RATO, Mariano Antolín. "Un arte y una vida. (La poesía de Luis Antonio de Villena desde la perspectiva específica de su libro *Hymnica*)" en *La Moneda de Hierro*. (*Extremos a que ha llegado la poesía*), nº 3-4 (1980).

- "Madrid underground: 1963-1973" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 33 (septiembre-octubre de 1985).

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. Fondo de Cultura Económica. México-Madrid-Buenos Aires, 1983 (edición original de 1933).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1970.

- *Esbozo de una gramática de la lengua española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982.

REVUELTA, Jesús. "Un año de Garcilaso. Prehistoria" en *Garcilaso*, nº 12 (abril 1944).

REVUELTA, Manuel. "Vázquez Montalbán: Síntoma y testimonio" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 215 (1967).

REYZÁBAL, M^a. Victoria. "Jorge Urrutia: creación con amor" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

- "Félix de Azúa: "A veces hay que ser muy generoso para aceptar un regalo"" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

RIBES, Francisco (ed.). *Antología consultada*. Mares. Valencia, 1952.

- (ed.). *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1963.

RICO, Francisco (ed.). *Historia y Crítica de la Literatura Española. Epoca Contemporánea, 1914-1939*. Edit. Crítica. Barcelona, 1984; vol. VII.

- (ed.). *Historia y Crítica de la Literatura Española. Epoca Contemporánea, 1939-1980*. Edit. Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII.

- (ed.). *Historia y Crítica de la Literatura Española. Epoca Contemporánea. Los nuevos nombres (1975-1990)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1992; vol. IX.

RICO, Manuel. "Poetas del 60: Un eslabón incuestionable" en *El Independiente*, 10-V-1990.

- "Diego Jesús Jiménez: La capacidad visionaria y meditativa del lenguaje" en *Insula*, nº 543 (marzo de 1992).

RIDRUEJO, Dionisio. "Prólogo" a Machado, Antonio. *Poesías completas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1941.

- *Entre literatura y política*. Seminarios y Ediciones. Madrid, 1973.

RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50. Anagrama. Barcelona, 1988.

RIMBAUD, Arthur. *Poemas 1870-1871*. (Traducción de Aníbal Núñez). Visor. Madrid, 1975.

RÍO, Angel del. *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Gredos. Madrid, 1972.

- *Historia de la Literatura Española*. 2 tomos. Bruguera. Barcelona, 1985.

RODRÍGUEZ, Claudio. "A manera de un comentario" en *Desde mis poemas*. Cátedra, Madrid, 1983.

RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo. "Reseña de *Sombra marina*, de Mario Hernández" en *Alerta*, 12-IV-1976.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. "Neo-neo-clasicismos en la poesía española última" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 20 (julio-agosto de 1983).

RODRÍGUEZ IZQUIERDO, Fernando. *El haikú japonés*. Guadarrama-Fundación Juan March. Madrid, 1972.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Ante nueve poetas de Córdoba*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1988.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. "Octavio Paz: el escritor y la experiencia poética" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 243 (1970).

- "Dos libros de Pedro Gimferrer" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 247 (1970).

- "La poesía de Jaime Siles: Notas de aproximación" en *Insula*, nº 433 (diciembre de 1982).
- "Itinerario por tres décadas, 1960-1990" en *Zurgai*, 50 años de Poesía Canaria (junio de 1992).

ROJO, José. "Félix de Azúa. Poesía 1968-1978" en *Insula*, nº 406 (septiembre de 1980)

ROMERO, Vicente. "Entrevista a Enrique Martín Pardo" en *Pueblo*, 16-XII-1970.

ROSCHKE, Joachim L. "Hacia un nuevo lenguaje artístico colectivo" en *Revista de Occidente*, nº 95 (febrero de 1971).

ROSO, Pedro. *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*. Excma. Diputación Provincial. Córdoba, 1984.

ROVIRA, Pere. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Llibres del Mall. Barcelona, 1986.

ROZAS, Juan Manuel. *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*. Alcalá. Madrid, 1974.

- "Los novísimos a la cátedra" en *El País*, 25-XI-1979.
- "Mi visión del poema "Sepulcro en Tarquinia"" en *Insula*, nº 508 (abril de 1989).

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*. Ariel. Barcelona, 1963.

- "Abstracción y Pop Art" en *Revista de Occidente*, enero de 1965.

RUBIO, Fanny. "La poesía española en el marco cultural de los primeros años de la posguerra" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 276 (junio de 1973).

- *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976.

- "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 361-362 (julio-agosto de 1980).
- "Colinas: Astrolabio. (Entre romanticismo y clasicidad)" en *La Moneda de Hierro. (Extremos a que Ha llegado la poesía)*, nº 3-4 (1980).
- "La poesía en 1980" en *El año literario español 1980*. Castalia. Madrid, 1981.
- "Un alto en la poesía actual" en *Camp de l'Arpa*, nº 101-102 (julio-agosto de 1982).
- "De la poesía de hoy al fragmentarismo de mañana" en *Revista de Occidente*, nº 86-87 (julio-agosto de 1988).
- y FALCÁ, José Luis (ed.). *Poesía española contemporánea*. Alhambra. Madrid, 1982.

RUIZ, David. *La dictadura franquista 1939/1975*. Naranco. Oviedo, 1978.

RUIZ CASANOVA, José (ed.). "Nueve novísimos: veinte años de euforia" en *Anthropos*, nº 110-111 (julio-agosto de 1990), nº 112 (septiembre de 1990) y 113 (noviembre de 1990).

RUIZ NOGUERA, Francisco. "La poesía de José Infante" en Infante, José. *Poesía (1969-1989)*. Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Colección "Ciudad del Paraíso". Málaga, 1990.

RUSSELL, P.E. (ed.). *Introducción a la cultura hispánica. Literatura. Crítica*. Barcelona, 1982.

SACRISTÁN, Manuel. "La universidad y la división del trabajo" en *Realidad*, nº 21 (septiembre de 1971).

SALA, José M^a. "Castellet y los poetas de la coqueluche" en *La Vanguardia Española*, 21-V-1970.

SALAÜN, Serge. *La poesía de la guerra de España*. Castalia. Madrid, 1985.

SALDAÑA SAGREDO, Alfredo. "Leopoldo M^a Panero, poeta vitalista" en *Turia*, n^o 11 (1989).

SALINAS, Pedro. "El poeta y las fases de la realidad" en *Insula*, n^o 146 (enero de 1959).

- *Literatura española siglo XX*. Alianza. Madrid, 1983.

SALVOECHEA, B. "Las desesperanzas biográficas de José María Álvarez" en *El País*, 7-VII-1976.

SANTANA, Lázaro (ed.). *Poesía Canaria 1939-1969*. Colección Tagoro. Las Palmas, 1969.

SÁNCHEZ CÁMARA, Ignacio. "Viaje a la locura" en *ABC*, 5-I-1991.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. "El espacio del poema" en *Insula*, n^o 376 (marzo de 1978).

- "Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias" en *Insula*, n^o 515 (noviembre de 1989).

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo. "Metapoesía y conocimiento: La práctica novísima" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. "Los problemas de la estética marxista" en *Estética y marxismo*. ERA. México, 1970.

SANTOS, Dámaso. "Claraboya después de Espadaña" en *La estafeta literaria*, n^o 278 (9 de noviembre de 1963).

- "José Luis Jover: sus demonios, sus enigmas, su gaya ciencia" en *Pueblo*, 3-V-1980.

SANTOS TORROELLA, Rafael. *Medio siglo de publicaciones de poesía en España* (Catálogo). Primer Congreso de Poesía, Segovia, 1952.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1984; vol 6/2.

- "La generación del 68" en *El Urogallo*, nº 26 (junio de 1988).

SARASOLA, Luis. "Vernacular y jerigonzar" en *Triunfo*, nº 408 (28-III-1970).

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. (trad. de Amadao Alonso). Editorial Losada. Buenos Aires, 1978 (edición original de 1916).

SAVATER, Fernando. "¿Es reaccionario el progreso?" en *El País*, 8-X-1978.

- "El lenguaje de lo imposible. (Sobre la poesí de Félix de Azúa)" en *La Moneda de Hierro*. (Extremos a que ha llegado la poesía), nº 3-4 (1980).

- *Panfleto contra el Todo*. Alianza. Madrid, 1982.

SASTRE, Alfonso. "¿Qué es el social-realismo?" en *Indice*, nº 51 (1952).

SCHENK, H.G. *El espíritu de los románticos europeos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983.

SCHULMAN, Ivan A. (ed.). *Nuevos asedios al Modernismo*. Taurus. Madrid, 1987.

SEFERIS, Yorgos. *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*. Júcar. Madrid, 1989.

SENABRE, Ricardo y CARNERO, Guillermo. "Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo Cántico" en RICO, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la Literatura Española. Epoca contemporánea 1939-1980*. Editorial Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII.

SHAW, Donald. *La generación del 98*. Cátedra. Madrid, 1978.

SIEBENMANN, Gustav. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Gredos. Madrid, 1973.

SIERRA DE CÓZAR, A. "Poesía castellana desde 1970: meditación, insinuación y desafío: Nueve poetas del resurgimiento" en *Reseña*, nº 110 (enero de 1977).

SILES, Jaime. "Suprarrealidad y lenguaje poético" en *Revista de Occidente*, nº 109 (abril de 1972).

- *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*. Doncel. Madrid, 1975.

- "Sobre la poesía de L.A. de Villena" en *Insula*, nº 350 (enero de 1976).

- "Razones de Larrea" en *Insula*, nº 368-369 (julio-agosto de 1977).

- "Homero y Aleixandre: Fórmulas similares de dicción" en *Insula*, nº 374-375 (enero-febrero de 1978)

- *Diversificaciones*. Fernando Torres editor. Valencia, 1982.

- "La poesía como conceptualización: *Ludia*, de Amparo Amorós" en *Insula*, nº 444-445 (diciembre de 1983-enero de 1984).

- *Tratado de ipsidades*. Bégar. Málaga, 1984.

- "La obra como mundo, el mundo como ámbito" en *Insula*, nº 458-459 (febrero-marzo de 1985)

- "Presencia de la cultura alemana en España: Una visión global" en *Insula*, nº 466 (noviembre de 1985).

- "Reseña de *Tabula Rasa*, de Jenaro Talens" en *Insula*, nº 470-471 (marzo-abril de 1986)
- "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989).
- "Dinámica poética de la última década" en *Revista de Occidente*, nº 122-123 (julio-agosto de 1991).

SILVER, Philip. "On misreading Ortega: La deshumanización del arte" en *Point of Contact / Punto de contacto*, nº 4 (julio de 1977).

SIMÓN, César. "Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero" en *Papeles de Son Armadans*, nº 249 (diciembre de 1976).

- "Un problema de asentimiento: la poesía de Guillermo Carnero" en *Insula*, nº 361 (diciembre de 1976).

SKLOVSKI, Viktor. *Cine y lenguaje*. Anagrama. Barcelona, 1971.

SOLNER, G.L. *Poesía española hoy*. Visor. Madrid, 1982.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Seix Barral. Barcelona, 1969.

SOTO VERGÉS, Rafael. *La realidad y la expresión. (Ensayos sobre el realismo literario)*. Helios. Madrid, 1971.

SPITZER, Leo. *Lingüística e Historia Literaria*. Gredos. Madrid, 1961.

STABILE, Uberto (ed.). *Cristina Peri Rossi en Quervo. Cuadernos de cultura*, nº 7 (diciembre de 1984).

STEVENS, Wallace. *Poemas*. (Versión de Andrés Sánchez Robayna). Plaza & Janés. Barcelona, 1980.

SUÁREZ, Ernesto. "Lo nuevo en la nueva poesía. Propuestas para una revisión crítica de la poesía canaria reciente" en *Fetasa. Revista de Arte y Literatura*, nº 3 (s.f. 1991).

SUBIRATS, Eduardo. "La razón vital o el desencanto de la modernidad" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 21 (septiembre-octubre de 1983).

- "El humanismo retórico y el ataque a la modernidad" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 405 (1984).
- *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Ediciones Libertarias. Madrid, 1985.
- "El futuro de la cultura tecnológica" en *El País*, 23-IV-1987.

SUÑÉN, Juan Carlos. "El viaje interior de Vicente Molina-Foix" en *Insula*, nº 451 (julio de 1984).

- "Jaime Siles: lo absoluto y las cosas" en *Insula*, nº 466 (octubre de 1985).
- "Antonio Colinas y la novela de la educación" en *Insula*, nº 472 (abril de 1986).
- "Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual" en *Insula*, nº 512-513 (agosto-septiembre de 1989).

SUÑÉN, Luis. "Poesía en lengua castellana: entre la realidad y el deseo" en *Reseña*, nº 100 (diciembre de 1976).

- "Jaime Siles: Lo absoluto y las cosas" en *Insula*, nº 466 (octubre de 1985).

TALENS, Jenaro. "Consideraciones acerca de la poesía de Antonio Carvajal" en *Patria*, 20-IV-1969.

- "Vicente Aleixandre y el surrealismo" en *Insula*, nº 304 (marzo de 1972).
- "Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer" en *Insula*, nº 304 (marzo de 1972).

- "Nota de lectura: *Edgar en Stéphane*, de Félix de Azúa" en *Insula*, nº 304 (marzo de 1972).
- *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*. Anagram. Barcelona, 1975.
- "Superrealismo y literatura" en *El viejo topo*, marzo de 1978.
- *Beckett y su obra*. Dopesa. Madrid, 1979.
- "La marginalidad: un pensamiento de orden" en *Actas del V Congreso de Hispanistas*. Venecia, 1980.
- "(Desde) La poesía de Antonio Martínez Sarrión" en MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio. *El centro inaccesible. -(poesía 1967-1980)*. Hiperión. Madrid, 1981.
- "Birds in the night. ("Lecturas" de Luis Cernuda desde la generación del 50" en *Revista de Occidente*, nº 86-87 (julio-agosto de 1988).
- "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970" en *Revista de Occidente*, nº 101 (octubre de 1989).
- "De poesía y su(b)versión. (Reflexiones desde la escritura denotada "Leopoldo María Panero")" en PANERO, Leopoldo M^a. *Agujero llamado Nevermore. (Selección poética, 1968-1992)*. Cátedra. Madrid, 1992.
- et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Cátedra. Madrid, 1978.

TAMAMES, Ramón. *La República. La era de Franco*. Alianza-Alfaguara. Madrid, 1973.

TORRE, Emilio E. *José Hierro: Poeta de Testimonio*. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1983.

TORRE, Guillermo de. "Los puntos sobre algunas "íes" novelísticas. (Réplica a Juan Goytisolo)" en *Insula*, nº 150 (mayo 1959).

- *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 vol. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1974.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Literatura española contemporánea*. Guadarrama. Madrid, 1963.

TORRES, Carlos. "Convivencia idiomática" en *Triunfo*, nº 407 (21-III-1970).

TRÍAS, Eugenio. "Comunicación y su sombra" en *Triunfo*, nº 436 (10-X-1970).

- *Filosofía y Carnaval*. Anagrama. Barcelona, 1970.

TRILLING, Lionel. *El yo antagónico. Nueve ensayos críticos*. Taurus. Madrid, 1974.

TRNKA, B. et al. *El círculo lingüístico de Praga*. Anagrama. Barcelona, 1971.

TUBAU, Iván. *Crítica cinematográfica española*. Ediciones de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 1983.

- *Hollywood en Argüelles*. Ediciones de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 1984.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Antonio Machado poeta del pueblo*. Laia. Barcelona, 1975.

- (ed.). *Historia de España. España bajo la dictadura franquista*. Labor. Barcelona, 1980; vol. X.

- *Estudios de Historia Contemporánea*. Hogar del libro. Barcelona, 1982.

UBIETO, Antonio et al. *Introducción a la Historia de España*. Teide. Barcelona, 1981.

UCEDA, Julia. "Presupuestos para una nueva poesía española" en *Insula*, nº 185 (abril de 1962).

- "La traición de los poetas sociales" en *Insula*, nº 242 (enero de 1967).

ULACIA, Manuel. *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo*. Laia. Barcelona, 1986.

ULLÁN, José Miguel. "La allendidad de Juan Larrea" en *El País*, 1-VI-1977.

URRUTIA, Jorge. "Estructuras cinematográficas en obras literarias. (Acercamiento a una semiótica comparada)" en *Cinema 2002*, nº 27 (mayo de 1977).

- "Influencia del cine en la poesía española. (Primera aproximación)" en *Anuario de estudios filológicos* (Universidad de Extremadura), nº 1 (1978).

UTRERA, Rafael. "Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico" en *Imágenes*, nº 6 (1985).

VALBUENA PRAT, Angel. *Historia de la literatura española*. Gustavo Gili. Barcelona, 1983.

VALENTE, José Angel. "El moribundo" en *Índice*, nº 146 (febrero de 1961).

- "Tendencia y estilo" en *Insula*, nº 180 (noviembre de 1961).

- "Carta abierta a José Lezama Lima" en *Insula*, nº 259 (junio de 1968).

- "La poesía: conexiones y recuperaciones" en *Cuadernos para el Diálogo*. Extraordinario: *Literatura española a treinta años del siglo XXI*, nº XXIII (diciembre de 1970).

- *Las palabras de la tribu*. Siglo XXI. Madrid, 1971.

- "Nueve aforismos para un neojoven" en *El País / Libros*, 17-II-1980.

- *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Tusquets. Barcelona, 1991.

VALENTÍ, Eduard. *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Ariel. Barcelona, 1967.

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Col. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid, 1990.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. "Amigos y enemigos de la cultura catalana" en *Triunfo*, nº 399 (24-I-1970).

- "Sordina para el caso Seix Barral" en *Triunfo*, nº 399 (24-I-1970).

- "Seix Barral, se aproxima el desenlace" en *Triunfo*, nº 412 (25-IV-1970).

- "El imperialismo cultural catalán" en *Triunfo*, nº 431 (5-IX-1970).

- "Bajo el signo polémico" en *Triunfo*, nº 447 (26-XII-1970).

- "Tres notas sobre literatura y dogma" en *Cuadernos para el Diálogo*. Extraordinario: *Literatura española a treinta años del siglo XXI*, nº XXIII (diciembre de 1970).

- *Manifiesto subnormal*. Kairós. Barcelona, 1970.

- *Crónica sentimental de España*. Espasa-Calpe. Madrid 1986 (1ª ed. de 1971).

- *Informe sobre la información*. Fontanella. Barcelona, 1971.

- *Cuestiones marxistas*. Anagrama. Barcelona, 1974.

- *La penetración americana en España*. Madrid, 1974.

- "Prólogo" a MOIX, Ana Mª. *A imagen y semejanza*. Lumen. Barcelona, 1985.

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael. "Reseña de Julia, de Ana Mª. Moix y Nueve novísimos, de José Mª. Castellet" en *Destino*, 16-V-1970.

VELA, Fernando. *Inventario de la modernidad*. Ediciones Noega. Gijón, 1983.

VELILLA, Ricardo (ed.). *Poesía española 1939-1975*. Tarraco. Tarragona, 1977.

VÉLEZ, Carlos. "Notas sobre poesía social" en *Acento cultural*, nº 1 (noviembre de 1958).

Verbo nº 23-24-25 (febrero de 1952).

VIGNOLA, Beniamino. "La manía de Venecia y las letras españolas. (Diez años de novísimos)" en *Camp de l'arpa*, nº 86 (abril de 1981).

VIGUERT ESPERTA, Amparo. "Del recuerdo a la nada: sobre *Juegos para aplazar la muerte*, de Juan Luis Panero" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989).

VILA-SAN JUAN, Sergio. "Una poesía ensimismada. (Entrevista con Pere Gimferrer)" en *Quimera*, nº 7 (mayo de 1981).

VILA SELMA, José. *Pedro Salinas*. Epesa. Madrid, 1972.

VILUMARA, Martín. "Notas para un estudio de la poesía española de posguerra" en *Camp de l'Arpa*, nº 86 (abril de 1981).

VILLAR, Arturo del. "La poesía experimental española" en *Arbor*, nº 330 (1973).

- "Poesía sobre la poesía de Ory. Reseña de *Metaory*, de Antonio Hernández" en *Nueva Estafeta*, nº 19 (1980).

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *La nueva cultura*. Taurus. Madrid, 1981.

VILLÉN, Jorge. *Antología poética del alzamiento*. Madrid, 1940.

VILLENA, Luis Antonio de. "Luis Cernuda y el fuego surrealista" en *Insula*, nº 337 (diciembre de 1974).

- "De luz, de tiempo, de palabras, de hombres. Sobre la poesía de Francisco Brines" en *Insula*, nº 338 (enero de 1975)
- "Luis Cernuda: sobre sus *Poesías completas* y su trayectoria crítica" en *Insula*, nº 341 (abril de 1975).
- "Hoyos y Vinent y su novela decadente" en *Insula*, nº 348 (noviembre de 1975).
- *La revolución cultural. (Desafío de una juventud)*. Planeta. Barcelona, 1975.
- "Sobre *Sepulcro en tarquinia*, de Antonio Colinas" en *Insula*, nº 354 (mayo de 1976).
- "Herclés invoca a Hylas. Un tratado sobre la homosexualidad. (Reseña de *Heraclés*, de Juan Gil-Albert)" en *Papeles de San Armadans*, nº 243 (1976).
- "Relectura de *El mal poema*, de Manuel Machado. (Notas sobre *modernismo* y *bohemia*)" en *Insula*, nº 362 (enero de 1977).
- "La luna, astro final del primer Aleixandre. (Algo sobre *Mundo a solas*)" en *Insula*, nº 368-369 (julio-agosto de 1977).
- "Poesía y autorreflexión de Carlos Bousoño" en *Insula*, nº 373 (diciembre de 1977).
- "Vicente Aleixandre y los poetas jovencísimos" en *Insula*, nº 374-375 (enero-febrero de 1978).
- "Simbolismo y decadentismo en *Alma*, de Manuel Machado" en *Insula*, nº 377 (abril de 1978).
- *Ninfeas*, de Juan Ramón Jiménez, o el modernismo como avanzada" en *Camp de l'arpa*, nº 87 (mayo de 1981).
- "Lapitas y centauros. (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)" en *Quimera*, nº 12 (octubre de 1981).
- "La tarde en Velintonia" en *Insula*, nº 458-459 (febrero-marzo de 1985).
- "Barras situacionales a una década de nuestra poesía" en *Las Nuevas Letras*, nº 3-4 (invierno de 1985).
- "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética "novísima")" en *El estado de*

las poesías, monografías de *Los Cuadernos del Norte*, monografía nº 3. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986.

- (ed.). ALEIXANDRE, Vicente. *Pasión de la tierra*. Narcea. Madrid, 1977.

- (ed.). *Postnovísimos*. Visor. Madrid, 1986.

VIVANCO, Luis Felipe. *Introducción a la poesía española contemporánea*. 2 vol. Guadarrama. Madrid, 1974.

VORIC, Osvaldo. "Mirada panorámica sobre diez años de nueva poesía española" en *La moneda de hierro*. (*Extremos a que ha llegado la poesía*), nº 3-4 (1980).

VOVELLE, Michel. *Introducción a la historia de la Revolución francesa*. Ed. Crítica. Barcelona, 1989.

V.S. "Lengua y clase social" en *Triunfo*, nº 403 (21-II-1970).

WASINGTON, Peter. *Fraud. Literary theory and the end of English*. Fontana Press. London, 1989.

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría literaria*. Gredos. Madrid, 1962.

WHEELWRIGHT, Philip. *Metáfora y realidad*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

WILCOX, J.C. and FAJARDO, S.J. (eds.). *"After de War": Essays on The Recent Poetry of Spain*. Society of Spanish and Spanish-American Twentieth-Century Studies. Boulder, Co. 1988.

WILSON, Edmund. *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa (1870-1930)*. Versal. Barcelona, 1989.

YEATS, William Butler. *Teatro completo y otras obras. Teatro, poesía y ensayo*. Aguilar. Madrid, 1962.

YURKIEVICH, Saúl. *Celebración del Modernismo*. Tusquets. Barcelona, 1976.

ZAMBRANO, María. "José Lezama Lima en La Habana" en *Indice*, junio de 1968.

- "Cuba y la poesía de José Lezama Lima" en *Insula*, nº 260-261 (julio-agosto de 1968).

ZAPIAIN, Itziar e IGLESIAS, Ramón. *Aproximación a la poesía de Blas de Otero*. Narcea. Madrid, 1983.

ZARDOYA, Concha. *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*. Gredos. Madrid, 1961.

ZIMMERMANN, Marie-Claire. *Poesías españolas contemporáneas*. París, 1970.

- "Les jeux de la theorie et de la pratique dans la poesie espagnole actuelle (1965-1981)" en *Les langues neo-latines*, nº 245 (1983).

- "Proses et vers dans l'oeuvre poétique de Luis Antonio de Villena" en *Les langues neo-latines*, nº 256 (1986).